

GAZETTE
des
BEAUX-ARTS

Courrier Européen

de L'ART et de la CURIOSITÉ

Rédacteur en Chef: M. Charles Blanc.

Ancien Directeur des Beaux Arts

PARIS

1860



FRVY. DEI

40^e Livraison.

Tome VII.

15 Août 1860.

LIVRAISON DU 15 AOUT 1860

GRAMMAIRE HISTORIQUE DES ARTS DU DESSIN. — PRINCIPES : VII. DES PROPORTIONS DU CORPS HUMAIN, par M. Charles Blanc.

UNE CHARTE CONCERNANT LE PRIMATICE, par M. Miller, membre de l'Institut.

FRANÇOIS GOYA, SA VIE, SES DESSINS ET SES EAUX-FORTES. I-II. SA VIE ET SES DESSINS, par M. Valentin Carderera.

NOUVELLES OBSERVATIONS SUR LA RESTAURATION DES TABLEAUX DU LOUVRE, RÉPONSE A M. FERDINAND DE LASTEYRIE, par M. Émile Galichon.

CORRESPONDANCE PARTICULIÈRE DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS : Exposition de Rouen, par M. Alfred Darcel. — Nouvelles de Lyon; Nouvelles de Marseille, par M. Léon Lagrange.

MOUVEMENT DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ : Vente des boiseries et des peintures du château de Bercy, par M. Ph. Burty. — Livres d'art : Le Théâtre et l'Architecte, de M. Émile Trélat, par M. P. Brescy. — Revue photographique, par M. Ph. Burty. — Communication de M. de Longpérier, Conservateur des antiques au Musée du Louvre. — Faits divers.

GRAVURES

Prométhée modelant un squelette, pierre gravée antique, du cabinet de Stosch; dessin de M. Chevnard, gravure de M. Pannemaker.

Figure d'homme inscrite dans un cercle et dans un carré, d'après un dessin de Léonard de Vinci; dessin de M. Ulysse Parent, gravure de M. Middeligh.

Le canon égyptien des proportions de l'homme;

Figure de lion mesurée selon le canon égyptien;

Frise d'un tombeau à Memphis;

Figure de Toutmès III, roi de la dix-huitième dynastie;

Ces quatre gravures sont tirées du *Choix de Monuments* de M. Lepsius.

Elles sont dessinées par M. Chevnard et gravées par M. Pannemaker.

Deux doigts égyptiens, de la collection d'Aigremont.

« Il ne la voit pas encore », scène tirée des *Caprices* de Goya, dessinée et gravée au procédé Beslay, par M. L. Flameng.

Portrait de Goya par lui-même, dessiné par M. Ulysse Parent, gravé par M. Boëtzel.

— Don Quichotte, fac-simile d'un dessin fantastique de Goya, gravé par M. Bracquemond, eau-forte tirée hors texte.

« Il est rasé », autre scène des *Caprices* de Goya, dessinée et gravée par M. Flameng.

GRAMMAIRE

HISTORIQUE

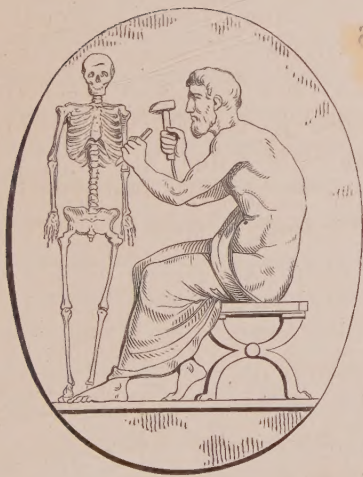
DES ARTS DU DESSIN

ARCHITECTURE, SCULPTURE, PEINTURE

PRINCIPES

VII

DES PROPORTIONS DU CORPS HUMAIN



238 Il existe une pierre gravée antique où l'on voit Prométhée modelant un squelette. Dans une autre pierre, le sculpteur est représenté mesurant sa statue, et, dans une autre encore, pesant les membres du corps humain. Ce sont là des témoignages irrécusables du profond respect des anciens pour les proportions et de la connaissance qu'ils en avaient. Avant de ravir le feu du ciel, Prométhée songeait à établir la charpente osseuse de l'homme, à mesurer tous ses membres, à les balancer selon

les lois de la symétrie et de l'équilibre.

Le mot *symétrie* ne signifiait point chez les Grecs ce qu'il signifie dans notre langue, une exacte similitude entre les parties droites et les parties gauches ; il signifiait la condition d'un corps dont tous les membres ont une mesure commune (σὺν μέτρῳ). En d'autres termes, les Grecs appelaient symétrie ce que nous appelons *proportion*, c'est-à-dire le rapport

constant des membres entre eux et de chaque membre avec le corps entier, de telle sorte qu'étant connue la mesure d'une seule partie, on puisse en induire à la fois la mesure des autres parties et celle du tout.

Plutarque raconte (dans un Traité cité par Aulu-Gelle et qui s'est perdu) comment Pythagore fut conduit par la connaissance de la symétrie à déterminer la taille d'Hercule. En instituant les Jeux Olympiques, Hercule s'était servi de son pied pour mesurer le stade, et il en avait fixé la longueur à six cents pieds. Mais d'autres stades, établis en Grèce par la suite, ayant le même nombre de pieds sans avoir cependant la même longueur, Pythagore en conclut qu'entre le pied d'Hercule et celui des autres hommes, il devait y avoir la même différence qu'entre le stade d'Olympie et les autres stades de la Grèce. Connaissant donc, par la règle de trois, la dimension du pied d'Hercule, Pythagore détermina la taille du héros d'après les proportions du corps humain. Initié par les prêtres égyptiens à la plus haute science, Pythagore connaissait la clef de ces proportions, c'est-à-dire la mesure commune à tous les membres. Or, si cette unité de mesure avait été le pied de l'homme, rien de plus facile que de préciser la taille d'Hercule d'après la grandeur de son pied, et Plutarque n'aurait point cité comme ingénieux, un calcul que tout écolier aurait pu faire aussi bien que Pythagore. Quelle était donc la clef des proportions dans les temps antiques? Quel était, sur ce point, le secret des Égyptiens et celui des Grecs? C'est le problème que nous avons cherché à résoudre.

« Les Égyptiens, dit Diodore de Sicile, réclament comme leurs disciples les plus anciens sculpteurs grecs, surtout Télélès et Théodore, tous deux fils de Rhæcus, qui exécutèrent pour les habitants de Samos la statue de l'Apollon pythien. La moitié de cette statue, disent-ils, fut faite à Samos par Télélès, et l'autre moitié fut sculptée à Éphèse par Théodore, et ces deux parties s'ajustèrent si bien ensemble que la statue entière semblait être l'œuvre d'un seul artiste. Après avoir disposé et taillé leur pierre, les Égyptiens exécutent leur ouvrage de manière que toutes les parties s'adaptent les unes aux autres dans les moindres détails. C'est pourquoi ils divisent le corps humain en vingt et une parties et un quart, et ils règlent là-dessus toute la symétrie de l'œuvre. »

Au premier abord, il est clair que Diodore de Sicile n'a pas bien su ce dont il parlait, et qu'il a dû se tromper quand il a dit que les sculpteurs égyptiens divisaient le corps humain en vingt et une parties *et un quart* ! La seule présence d'une fraction dans un pareil calcul annonce une erreur. Un corps proportionné, encore une fois, est celui dans lequel un membre est le diviseur commun de tous les autres. Or, là où tous les nombres ont un diviseur, il n'y a point de fraction. C'est donc ici une

première faute de Diodore. Ensuite, il n'est pas possible que les Égyptiens aient divisé la hauteur du corps humain en vingt et une parties, car en expérimentant cette manière de mesurer, on ne rencontre pas justement les points de section marqués par la nature elle-même. En d'autres termes, l'ouverture de compas égale à la vingt et unième partie, tombe presque toujours en deçà ou au delà des articulations, au-dessus ou au-dessous des principales lignes tracées par le divin géomètre. Aussi la prétendue division par vingt et un n'a-t-elle été suivie dans aucune école, quoique les livres de Diodore fussent bien connus.

Déjà, du reste, au temps de Vitruve, contemporain de Diodore, les règles antiques étaient oubliées, puisque les mesures que propose cet architecte sont inexactes.

« Le corps humain, dit-il, dans son troisième livre, a naturellement et ordinairement cette proportion que le visage, qui comprend l'espace qu'il y a du menton jusqu'au haut du front, où est la racine des cheveux, en est la dixième partie. La même longueur est depuis le pli du poignet jusqu'à l'extrémité du doigt qui est au milieu de la main. Toute la tête, qui comprend ce qui est depuis le menton jusqu'au sommet, est la huitième partie du corps entier; la même mesure est depuis l'extrémité inférieure du col par derrière. Il y a, depuis le haut de la poitrine jusqu'à la racine des cheveux, une sixième partie, et jusqu'au sommet une quatrième. La troisième partie du visage est depuis le bas du menton jusqu'au-dessous du nez; il y en a autant depuis le dessous du nez jusqu'aux sourcils, et autant encore de là jusqu'à la racine des cheveux qui termine le front. Le pied a la sixième partie de la hauteur de tout le corps, le coude la quatrième, de même que la poitrine. Les autres parties ont chacune leurs mesures et proportions sur lesquelles les excellents peintres et sculpteurs de l'antiquité, que l'on estime tant, se sont toujours réglés.

« Le centre du corps est naturellement au nombril, car si à un homme couché et qui a les mains et les pieds étendus, on met une branche du compas au nombril et que l'on décrive un cercle, la circonférence touchera l'extrémité des doigts des mains et des pieds. Et comme le corps ainsi étendu a rapport avec un cercle, on trouvera qu'il a de même rapport avec un carré; car si on prend la distance qu'il y a de l'extrémité des pieds à celle de la tête, et qu'on la rapporte à celle des mains étendues, on trouvera que la largeur et la longueur sont pareilles, comme elles sont en un carré fait à l'équerre. »

Les mesures que donne ici Vitruve ne sont point exactes. La tête n'est point ordinairement et naturellement la huitième partie du corps; elle est, dans ce cas, trop petite et ne convient qu'à des athlètes. Le pied n'est

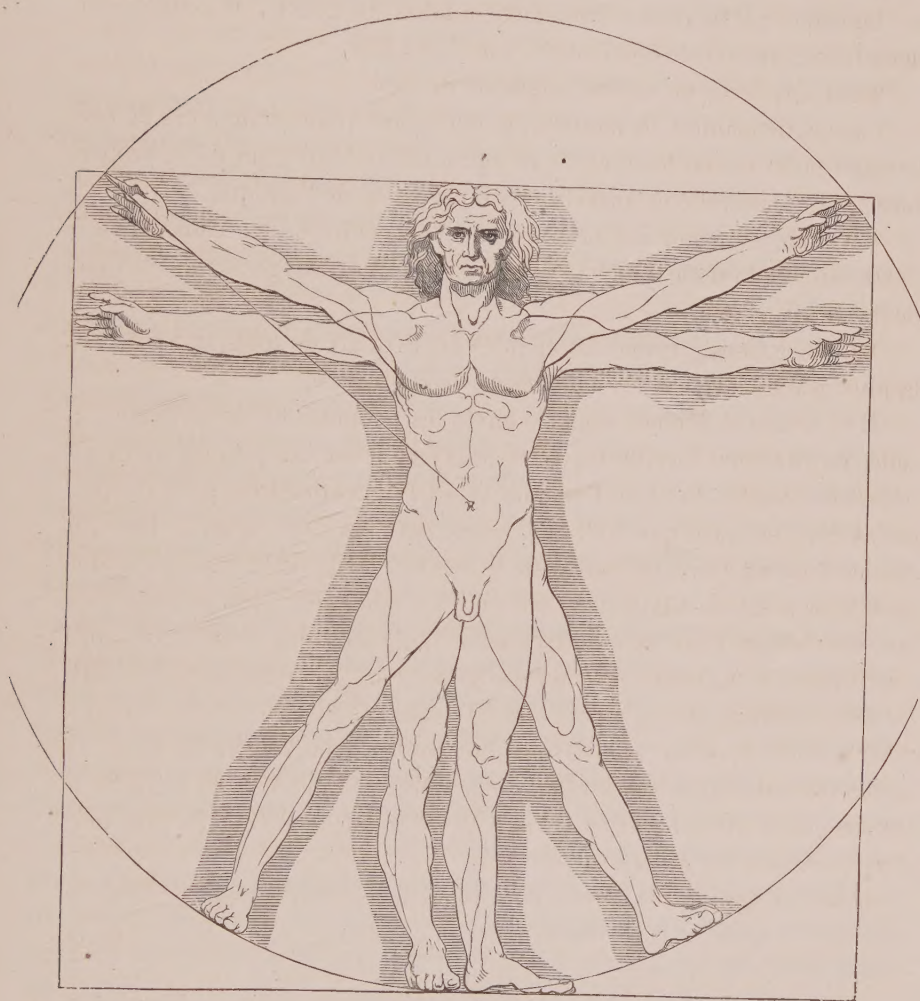
pas non plus la sixième partie, car cette mesure ne se vérifie ni sur la nature ni sur les plus belles antiques, telles que l'*Achille*, le *Discobole*, le *Faune à l'enfant*. Après de longues recherches (consignées dans son *Polyclète*), le professeur Schadow, de Dusseldorf, a établi que les hommes bien faits ont le pied dans la proportion de 10 à 66, et non dans la proportion de 10 à 60, qui serait celle de Vitruve. L'erreur de l'architecte romain est donc d'un dixième qui, répété six fois, conduit à une erreur totale de six dixièmes ou trois cinquièmes, de sorte que pour un homme dont le pied serait de 25 centimètres, on se tromperait de 15 centimètres, puisqu'on lui donnerait, d'après Vitruve, 150 centimètres de hauteur au lieu de 165. Les observations de ce célèbre écrivain touchant la poitrine ne sont pas plus justes, car, suivant la remarque de Perrault, si la poitrine est prise depuis les clavicules jusqu'au cartilage xiphoïde, vulgairement appelé creux de l'estomac, elle n'a tout au plus qu'une septième partie, et si on la prend d'une extrémité des côtes à l'autre, elle n'en a qu'une cinquième. Quant au cercle et au carré dans lesquels on peut inscrire le corps humain, la mesure de Vitruve est exacte, à la condition que les jambes s'écarteront, dans le cercle, de manière à former un triangle équilatéral, et que les bras se lèveront à la hauteur du sommet de la tête, ainsi qu'on le voit dans la figure ici gravée d'après un dessin de Léonard de Vinci, représentant un homme dont les pieds et les mains touchent à la fois aux côtés d'un carré et à la circonférence d'un cercle.

Léonard de Vinci, qui s'est occupé des proportions, a suivi les règles de Vitruve, et après lui, presque tous les auteurs s'y sont rattachés, Jean Cousin, Geoffroy Tory, Juan de Arphé¹, Paolo Pino, Armenini, de Piles, Stella, Testelin, Jacques de Wit, Salvage... mais si tous ont adopté la proportion de dix faces, quelques-uns, donnant à la tête quatre longueurs de nez, n'ont mesuré dans le corps humain que sept têtes et demie, ce qui fait bien trente longueurs de nez, et cette proportion est restée classique, c'est-à-dire que le nez, considéré comme le tiers du visage, étant devenu

1. Juan de Arphe y Villafane était un sculpteur et un orfèvre du premier ordre. Il florissait au xvi^e siècle, et on l'appelait à juste titre le Benvenuto Cellini de l'Espagne. Son livre intitulé *Varia Comensuracion*, qui est d'une rareté extrême et qui est parfaitement inconnu en France, sera mis en lumière dans la *Gazette des Beaux-Arts*, par un article fort curieux dû à la plume et à l'exquise érudition de M. Ferdinand Denis. Juan de Arphe adopte les mesures de Vitruve et il les modifie légèrement en donnant au corps 31 longueurs de nez, au lieu de 30, ce qui fait 7 têtes trois quarts, mais il les applique à l'architecture et à l'orfèvrerie. Quelques-unes de ses figures ont de grands rapports avec celles d'un écrivain bizarre et obscur, mais original et profond, Humbert de Superville, auteur des *Signes inconditionnels de l'art*, ouvrage où sont émises les observations touchant les lignes de la face, sur lesquelles nous avons promis de revenir.

l'unité de mesure, les proportions se règlent ainsi, dans les écoles où on en parle :

On divise la face en trois parties : la première contient le front, la seconde le nez, la troisième la bouche et le menton. Le visage a de la



sorte trois longueurs de nez. Le corps humain ayant dix faces ou trente longueurs de nez, on répartit ces longueurs comme il suit :

Depuis le sommet du crâne jusqu'à la naissance des cheveux, un tiers de face ou un nez ; depuis la naissance des cheveux jusqu'à l'extrémité du menton, trois nez ou une face ;

Depuis le menton jusqu'à la fossette du cou, entre les clavicules, deux tiers de face ou deux nez;

De la fossette du cou au bas des pectoraux, une face; des pectoraux au nombril, une face; du nombril au pénil, une face; du pénil au-dessus du genou, deux faces;

Le genou contient une demi-face; du bas du genou au coude-pied, deux faces; du cou-de-pied au sol, une demi-face.

Total, dix faces ou trente longueurs de nez.

Dans cette manière de mesurer, la tête ayant quatre longueurs de nez, le corps entier n'a en longueur que sept têtes et demie, qui est la proportion la plus naturelle et aussi la plus rapprochée de l'antique.

L'homme étendant les bras est, de l'extrémité de la main droite à l'extrémité de la main gauche, aussi large qu'il est long, comme on vient de le voir.

La plus grande largeur des épaules est le quart de toute la figure, et la plus grande largeur des hanches est le cinquième.

Il y a une différence sensible entre les proportions de la femme et celles de l'homme. La taille moyenne de la femme est plus petite d'un vingt-deuxième, c'est-à-dire que l'homme ayant 176 centimètres, par exemple, la femme n'en aura que 168. Son visage est plus court d'un dixième, et comme l'espace entre les yeux reste le même, l'ovale de la femme est plus rond que celui de l'homme. Chez elle, les côtes sont plus étroites d'un onzième, et les épaules d'un trentième; les bouts des seins étant ainsi moins écartés, forment, avec la fossette du cou, un triangle équilatéral. La moitié de la figure, au lieu d'être à l'os pubis, est au pli du bas-ventre, d'où il résulte que les jambes sont plus courtes relativement au torse. Le bassin est plus large d'un trente-cinquième environ. Mais la main de la femme est, toute proportion gardée, plus grande que celle de l'homme, d'un neuvième ou à peu près.

Quant à l'enfant, voici ses mesures d'après Jean Cousin. A l'âge de trois ans, il arrive à la moitié de toute sa croissance, et à cet âge toute sa hauteur est de six têtes. L'enfant plus jeune et qui n'a que cinq longueurs de tête, arrive à la moitié de la cuisse de son père, et l'enfant de six mois ne va que jusqu'à ses genoux. Des cinq longueurs de tête mesurées par Jean Cousin, il s'en trouve trois dans la tête et le buste, et deux dans la hauteur des jambes. Le corps de l'enfant, dit cet artiste, est gros d'une grandeur de tête; son pied est long comme l'espace du commencement du front jusqu'à la bouche, et la grosseur de son genou est égale à la distance de l'œil au menton. Suë (dans sa *Physiognomonie des corps vivants*) place au nombril la moitié du corps de l'enfant, qui se

divise en quatre parties égales : la première, du sommet de la tête au bas du cou; la seconde, du bas du cou au nombril; la troisième, du nombril au-dessus du genou; la quatrième, de ce point à la plante des pieds.

Ce sont là les règles des proportions du corps humain, telles qu'on les enseigne dans les livres, depuis la Renaissance, qui n'a guère fait que reprendre et détailler les mesures de Vitruve.

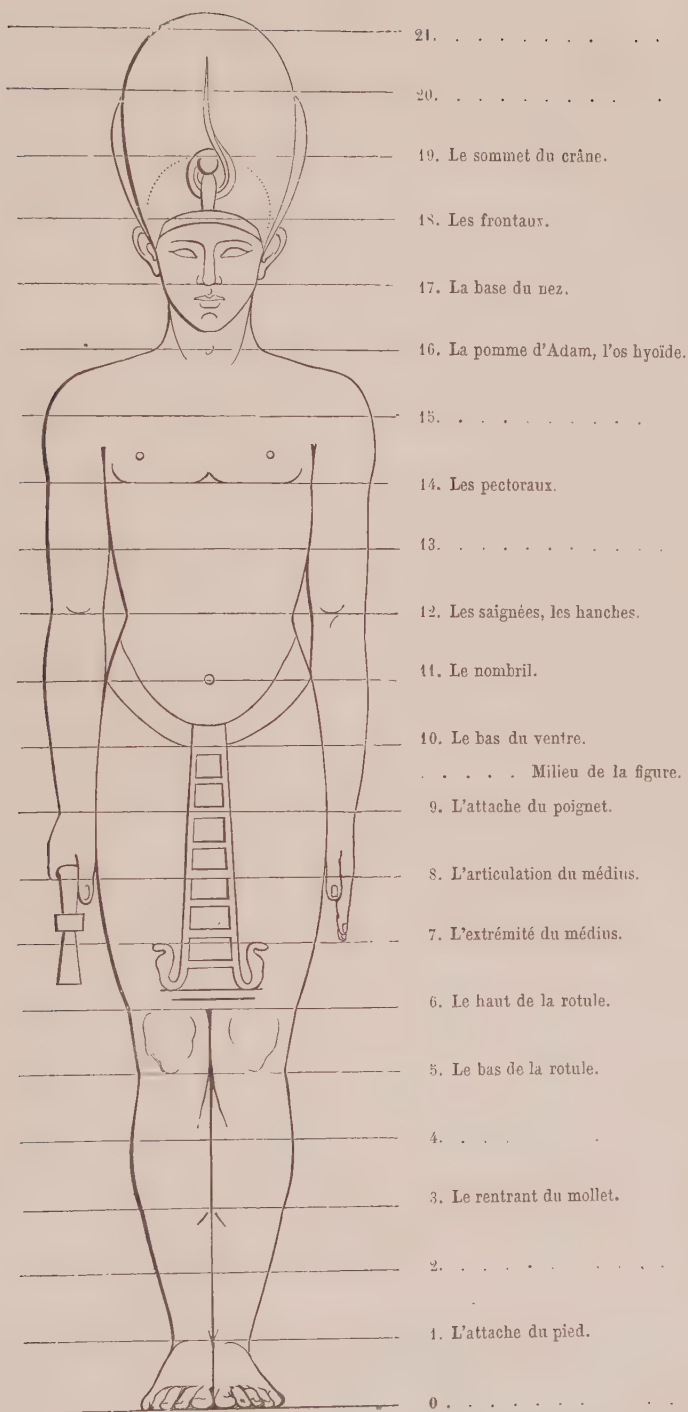
Mais les méthodes de Vitruve étant vicieuses, il importait d'en chercher de nouvelles, ou plutôt de retrouver les anciennes, celles que Diodore avait mal connues, puisqu'il était démontré par les plus belles statues, que les sculpteurs antiques n'avaient point suivi les proportions qu'enseigne Vitruve. Tel a été l'objet de nos longues et laborieuses recherches.

D'une part, si la face commence à la racine des cheveux et se termine à l'extrémité du menton, sa longueur est par cela même variable, puisque le front est plus bas dans la jeunesse que dans l'âge mûr, et qu'il finit, dans la vieillesse, par se confondre avec la partie postérieure du crâne. D'autre part, le nez étant composé d'os et de cartilages, ne saurait être une mesure bien précise, puisqu'il est susceptible de s'allonger ou de se rétrécir, et que d'ailleurs la racine n'en est point nettement indiquée. Il fallait donc choisir, pour mesurer la figure humaine, une autre unité que le tiers du visage, aussi incertain dans sa longueur que le visage lui-même.

Les anatomistes, et notamment Chrysostôme Martinez (dans le texte de ses belles planches anatomiques), nous apprennent que, de tous les os de l'homme, ceux de la main sont les seuls qui croissent toujours dans la même proportion, de sorte que, depuis l'enfance jusqu'à la virilité, la main garde constamment le même rapport de longueur avec l'ensemble du corps. Cette observation a été pour nous un trait de lumière. Si les os de la main conservaient avec le corps une relation invariable, il était à présumer que les prêtres de l'antique Égypte, qui connaissaient si profondément les lois de la nature, avaient choisi leur unité de mesure dans la main. Et cela était d'autant plus vraisemblable que la main, regardée de tout temps comme l'image du caractère moral, comme l'interprète immédiat de l'âme, avait une importance philosophique dans la science mystérieuse d'Hermès. Cependant, la main étant trop grande pour servir de diviseur à tous les membres, on pouvait croire que l'un des cinq doigts était l'unité de mesure, et, dans ce cas, c'était le médius qui avait dû être choisi, parce que le médius était, pour les initiés au symbolisme antique, le doigt de la destinée, comme il est pour les chiromanciens, originaires de l'Égypte, le doigt de Saturne.

Ce pressentiment nous guidait lorsqu'on nous a montré, sur notre demande, dans les vitraux du musée égyptien, au Louvre, des bustes de rois et de reines, sur lesquels sont tracés, en hauteur et en largeur, des divisions qui se coupent à angles droits et forment des carrés. Ces lignes, jusqu'à présent inexpliquées, étaient considérées par les uns comme représentant le *canon* égyptien, c'est-à-dire la règle même des proportions, par les autres tout simplement comme une *mise au carreau*. La mise au carreau est le procédé dont les artistes se servent le plus souvent pour répéter en petit une grande figure, ou pour répéter en grand un petit modèle. Ayant divisé l'original par des lignes transversales et perpendiculaires qui dessinent un treillis régulier, on trace des lignes semblables sur la surface qui doit contenir la copie, de manière à y former des carreaux linéaires plus petits ou plus grands, suivant que l'on veut réduire ou augmenter les proportions du modèle. Cette méthode avait été sans doute connue des Égyptiens; mais les treillis gravés sur les bustes qu'on voit au Louvre, étaient-ils simplement les témoins d'une mise au carreau? L'intuition nous faisait entrevoir une explication tout autre, lorsqu'en comparant les divers bustes, nous avons été frappé de la différence des carreaux qui, à vue d'œil, paraissaient proportionnels à la grandeur des bustes. Prenant alors au compas le côté d'un des carrés, nous avons constaté que l'ouverture du compas, reportée sur le visage, y mesurait la même longueur que le médius mesure sur la nature vivante. Ce qui n'était qu'une intuition commençait donc à se vérifier, à moins que cette vérification ne fût qu'une coïncidence, car il ne fallait point se hâter de voir une preuve là où il n'y avait peut-être qu'une combinaison du hasard. Cependant, sur l'indication des conservateurs du musée égyptien, nous avons consulté l'ouvrage publié en 1852, à Leipzig, par M. Lepsius, et intitulé : *Choix de Monuments funéraires*, où sont dessinées nombre de figures que n'accompagne malheureusement aucun texte, et grande a été notre surprise, lorsque nous avons rencontré parmi ces figures, d'une élégance imposante, l'expression figurative du canon égyptien. Le personnage dont le corps est ainsi divisé en dix-neuf parties, tient une clef de la main droite, et il laisse tomber le long de sa cuisse sa main gauche étendue. Mais tandis que la huitième division, à partir du sol, est justement à la hauteur de la main droite fermée, la septième touche précisément l'extrémité de la main droite ouverte, c'est-à-dire le bout du médius.

Cette figure était donc la solution parlante du problème; elle paraissait dessinée tout exprès pour indiquer à la fois les proportions du corps humain et l'unité de mesure, les divisions et le diviseur. Et l'unité n'est point ici d'une dimension variable et inexacte comme le nez; c'est un doigt



LE CANON ÉGYPTIEN DES PROPORTIONS DE L'HOMME.

qui, étant composé entièrement d'os, est d'une longueur précise et invariable. Mais comment mesurer le médius? La figure répond d'elle-même à cette question. Lorsque la main se plie ou se ferme, le médius s'allonge sensiblement; il diminue environ d'un cinquième lorsque la main s'ouvre. L'unité de mesure est donc égale au médius droit de la main étendue, et le médius se mesure naturellement à partir de sa première articulation (qu'il ne faut pas confondre avec la saillie du métacarpe). Maintenant, au seul aspect de la figure régulatrice, on s'explique aisément l'erreur commise par Diodore. Il l'a crue divisée en vingt et une parties et un quart, parce qu'il n'a pas fait abstraction de la coiffure qui, en effet, dépasse justement d'un quart la vingt et unième division. C'est, sans doute, une inadvertance de Diodore. Toujours est-il que l'erreur de cet écrivain a privé les artistes de l'enseignement le plus précieux que l'histoire pût leur transmettre.

En effet, de quelle importance n'est pas, dans les arts, la découverte de cette mesure, si vénérable par son antiquité, si admirable par sa justesse! Ce qui reparait ici, après plus de deux mille ans, ce n'est rien moins que le célèbre *canon* de Polyclète, tant vanté par les écrivains antiques, et dont la tradition était déjà perdue du temps de Vitruve. Perfectionnant le système tracé par un autre sculpteur fameux, Pythagore de Rhégium, Polyclète avait composé un traité sur les proportions du corps humain, et pour joindre l'exemple au précepte, il avait traduit en marbre ses propres leçons. La statue qu'il modela pour expliquer son écrit, et qui fit l'admiration de toute la Grèce, représentait un garde du roi de Perse, armé d'une lance, un *doryphore*. A cette figure normale, Polyclète donna le même nom qu'à son livre : il l'appela le *canon*, c'est-à-dire la règle par excellence. Mais quelle était la loi des proportions dans la statue de Polyclète? Voilà ce que l'on ne savait point, et voilà ce qui est pourtant expliqué, clairement pour nous, dans un passage de Galien, dont la portée, sinon le sens, a échappé jusqu'à présent à tout le monde. Il résulte de ce passage que le *doigt* était le point de départ de toutes les mesures de Polyclète, la clef de toutes les harmonies du corps humain. « Il pense, dit Galien¹ (en parlant de Chrysippe), que la beauté consiste « non dans la convenance des éléments (le froid et le chaud, l'humide

4. Voici le texte grec, que nous faisons suivre, pour plus de commodité, de la traduction latine :

Τὸ δὲ κάλλος οὐκ ἐν τῇ τῶν στοιχείων, ἀλλ' ἐν τῇ τῶν μορίων συμμετρίᾳ συνίσταται νομίζει, δακτύλου πρὸς δάκτυλον δηλονότι, καὶ συμπάντων αὐτῶν πρὸς τε μετακάρπιον καὶ καρπὸν, καὶ τούτων πρὸς πῆχυν, καὶ πῆχως πρὸς

« et le sec), mais dans l'harmonie des membres, savoir, dans le rapport
 « du *doigt* avec le *doigt*, des doigts avec le métacarpe et le carpe, de ces
 « parties avec le cubitus, du cubitus avec le bras, et de tous ces mem-
 « bres avec l'ensemble du corps, *ainsi qu'il est écrit dans le canon de*
« Polyclète. »

Il est sans doute regrettable que le médecin grec n'entre pas dans de plus grands détails ; mais il en dit assez pour nous faire comprendre que l'étalon de Polyclète était le même que celui des Égyptiens. La précieuse méthode que Téléclès et Théodore avaient rapportée de l'Égypte, s'était conservée en Grèce durant les trois cents ans qui séparent les fils de Rhæcus, nés au huitième siècle avant notre ère, de Polyclète, qui florissait au cinquième siècle, étant le contemporain de Phidias.

Il y a plus. Dans ce recueil de dessins publié sans texte par M. Lepsius, sous le titre : *Choix de Monuments*, nous avons vu, non sans un vif intérêt, que le canon égyptien s'appliquait au lion aussi bien qu'à l'homme. C'est ce que démontre la figure, ici reproduite, d'un lion couché, vu de profil, figure dont le simple contour offre un si grand caractère de force tranquille et de majesté. Divisé en dix-neuf parties, comme le modèle humain, ce lion a également pour unité de mesure son ongle le plus long, celui qui répond exactement au médius de l'homme. Ainsi s'explique ce que l'on raconte de Phidias, que d'après l'ongle d'un lion il déterminait la taille et les proportions de l'animal. De là sans doute est venu le proverbe latin *ab ungue leonem* (à l'ongle on connaît le lion), proverbe qui a transporté dans l'ordre moral une loi qui avait d'abord été observée dans l'ordre physique. Mais si Phidias connaissait les proportions égyptiennes du lion, il connaissait donc aussi les proportions égyptiennes de l'homme, puisque les deux canons ont la même unité de mesure, le même étalon. Nous tenons donc une nouvelle preuve que le canon égyptien était connu et pratiqué, en Grèce, du temps de Polyclète, et que les proportions dont ce grand statuaire avait écrit la règle et sculpté le modèle, étaient conformes à celles que les prêtres égyptiens enseignèrent aux fils de Rhæcus, au VIII^e siècle avant notre ère.

Il est malaisé, sans doute, de vérifier ces mesures sur les statues

βραχίονα, καὶ πάντων πρὸς πάντα, καθάπερ ἐν τῷ Πολυκλείτου κανόνι γέ-
 γραπται.

« Pulchritudinem verò non in elementorum sed in membrorum congruentiâ, *digiti* videlicet ad *digitum*, digitorumque omnium ad palmam et ad manus articulum, et horum ad cubitum, cubiti ad brachium, omnium denique ad omnia positam esse censet; perinde atque in Polycleti normâ litteris mandatum conspicitur. » (Galien, *De Hippocratis et Platonis decretis*, liv. V, p. 255 de l'édition in-folio de Venise, 1565.)

antiques, puisque la plupart sont mutilées et que leurs doigts sont presque toujours des restaurations modernes; mais, comme la règle égyptienne nous le montre, le médius est égal à la hauteur de la cheville interne, à la longueur du genou, à la distance de la base du nez au pli des frontaux, et l'une ou l'autre de ces mesures étant facile à prendre, nous avons pu les comparer à celles du canon égyptien, et voici le résultat de nos opérations :

En mesurant les figures archaïques du temple d'Égine et les plus anciennes statues grecques du Louvre, telles que l'*Athlète* et l'*Achille*, nous avons trouvé justes toutes nos mesures, mais seulement quand nous avons mesuré des longueurs déterminées par des os. La distance du nombril aux pectoraux est la seule qui ne soit point exacte. Dans le modèle égyptien, cette distance est de trois médius; dans toutes les figures dont nous parlons, elle est moindre, mais il faut observer que lorsque l'homme s'affaisse sur lui-même ou s'allonge en se roidissant, ce sont les parties molles qui seules se prêtent, par leur élasticité, au raccourcissement ou à l'extension du corps. La différence que nous avons constatée dans la distance du nombril au creux de l'estomac, s'explique donc naturellement par la position droite et roide du modèle égyptien, comparée à celle des autres figures, qui portent toutes, plus ou moins, sur une hanche, et ne sont jamais dans la pose d'un homme que l'on mesure. Quant aux membres d'une dimension invariable, ils sont tous conformes au canon égyptien, et nous en pouvons donner un exemple frappant. L'*Achille*, statue admirable que Visconti regarde comme un ouvrage d'Alcamène, élève de Phidias, ou du moins comme une imitation antique de l'*Achille* en bronze d'Alcamène, est une statue dont l'original est tout à fait contemporain de Polyclète, puisque ce maître, plus jeune que Phidias, devait avoir le même âge, à peu près, que les élèves de son rival. Or, en mesurant l'*Achille*, nous avons trouvé la hauteur totale égale à 2 mètres 35 millimètres. Si nous retranchons de cette hauteur l'épaisseur et les reliefs du casque, nous n'aurons plus que 2 mètres; mais, si l'on suppose la tête relevée et la figure droite (d'après les expériences faites sur nature), on regagnera précisément les 35 millimètres que nous avons retranchés. La hauteur restera donc de 2,035 millimètres. D'un autre côté, la longueur du médius, redressé d'après les calculs les plus rigoureux, et vérifiée d'ailleurs par la distance de la base du nez aux frontaux, est de 107 millimètres, qui, multipliés par 19, donnent 2,033 millimètres, c'est-à-dire la hauteur totale de la statue, à 2 millimètres près¹. Pour ce qui est de la

1. Toutes ces mesures ont été prises par nous avec le plus grand soin, et avec

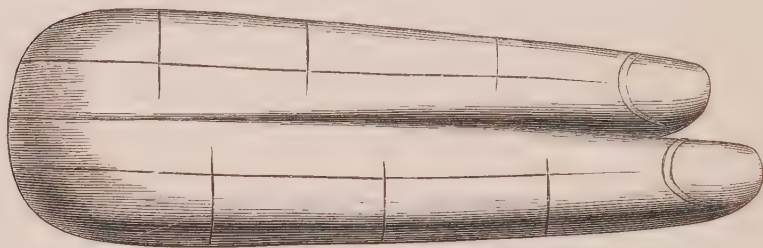


FIGURE DE LION, MESURÉE SELON LE CANON ÉGYPTIEN

distance du nombril aux pectoraux, si elle est moindre dans les marbres athéniens que dans la sculpture égyptienne, c'est que les Grecs, habiles à perfectionner les inventions du dehors, et modifiant avec un goût exquis la rigidité du *canon* qui leur venait d'une race svelte et mince, ont voulu agrandir la poitrine aux dépens des viscères de l'abdomen, et ménager ainsi sur les parties nobles un plus large plan de lumière.

Tel est le fruit de nos recherches. D'autres avaient dessiné des figures dans lesquelles ils croyaient voir le *canon* égyptien, mais nous avons donné l'explication et la preuve de ce qu'ils avaient rencontré. D'autres avaient lu le texte de Galien, relatif à Polyclète, mais sans y voir l'enseignement précieux qui en ressortait. Or, une vérité appartient à celui qui la prouve, au moins autant qu'à celui qui la trouve.

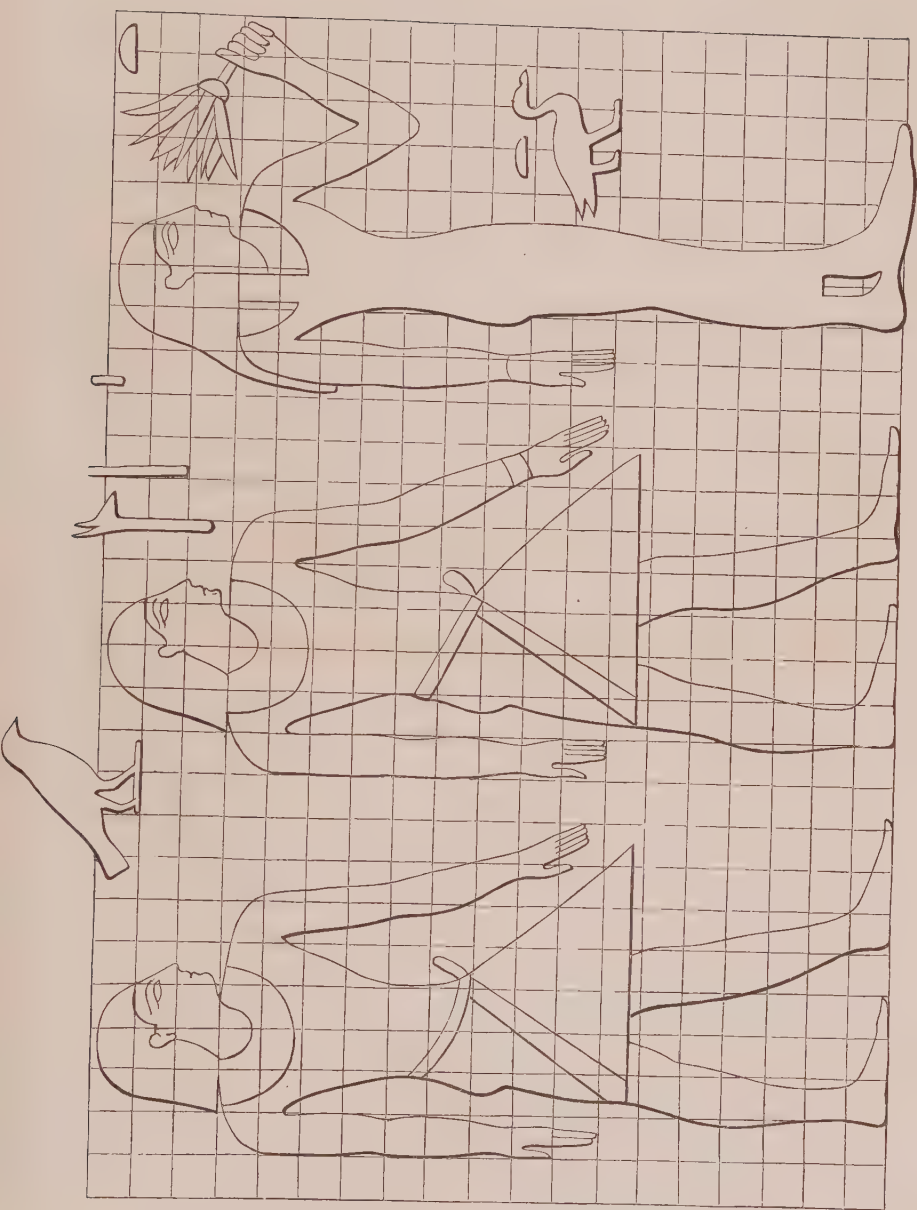
La clef des proportions de l'homme une fois trouvée dans le médus,



l'analogie nous conduisait à chercher dans ses phalanges les petites mesures, celles de la face, par exemple, mais c'est l'index qui les contient. Le Vénitien Paolo Pino, en son *Dialogo di pittura*¹, observe que du bout de l'index à la phalange moyenne, il y a la même distance que du menton à l'ouverture des lèvres, et que cette longueur mesure également la bouche et les oreilles. La phalange onguéale de l'index détermine la longueur des yeux, et par conséquent la distance qui les sépare, puisque

l'aide obligeante de M. de Longpérier, conservateur des sculptures au Musée du Louvre. Si les mesures de l'*Achille* ne s'accordent point avec celles consignées dans le catalogue de M. de Clarac, cela tient à ce qu'il y avait autrefois sur le casque de la statue, un cimier qui, n'étant pas antique, en a été détaché.

1. Ce livre étant destiné à l'enseignement et devant être, autant que possible, clair, simple et court, nous n'avons pas voulu l'embarrasser de citations, le compliquer de notes et de renvois. Toutefois, nous donnerons à la fin de l'ouvrage la liste de tous les auteurs que nous avons consultés, en signalant ceux qui nous ont servi ou qui pourraient servir aux autres. Cette liste sera une bibliographie des arts du dessin, incomplète sans doute, mais de choix, et elle ajoutera une utilité de plus à cette *Grammaire*.



FRISE D'UN TOMBEAU A MEMPHIS

cette distance doit être égale à un œil. Mais c'est le médius, et non plus l'index, qui précise l'intervalle entre le nez et l'oreille.

Il faut croire que ces rapports étaient connus des Égyptiens, car on trouve dans toutes les collections d'antiquités égyptiennes, et notamment au Louvre, des doigts en pierre de touche ou en basalte, sur lesquels sont marquées des divisions inégales. Tantôt le médius est seul; tantôt il est joint à l'index, comme on le voit dans le dessin qui est ici gravé d'après les doigts en basalte du cabinet de M. d'Aigremont, à Paris. Ces doigts portant, par exception, des hiéroglyphes, nous les avons soumis à l'examen de M. de Rougé, conservateur du Musée égyptien, et le profond égyptologue a décidé que ces caractères étaient apocryphes et ne présentaient aucun sens, étant composés de signes tirés, au hasard, des inscriptions connues. Mais ce qui vient confirmer surabondamment l'authenticité, maintenant irrécusable, du canon égyptien, c'est que dans l'écriture hiéroglyphique (nous dit M. de Rougé), un doigt est toujours pris, soit comme le signe numéral, soit comme le symbole de l'unité. Deux doigts joints et non fléchis, le médius et l'index, signifient justice, droit, règle, et, par analogie, mesure, puisque la mesure est une règle matérielle, comme le droit est une règle morale. Il ne reste donc plus qu'à découvrir la signification des sections inégales, souvent marquées sur les doigts antiques des collections égyptiennes. D'autres trouveront sans doute à quoi se rapportent ces divisions, et si elles mesurent les menues parties du corps humain. Toujours est-il que la science, loin de contredire le résultat de nos études, le confirme au contraire et le vérifie ¹.

Ici, toutefois, se présente une observation de la plus haute importance. Les figures d'une frise, dessinée dans l'ouvrage de Lepsius, d'après les bas-reliefs d'un tombeau trouvé à Memphis, et que nous reproduisons, représentent un certain nombre de personnages sur lesquels est tracé ce réseau de lignes verticales et horizontales, que l'on pouvait si bien prendre pour une mise au cadre. Or, il est remarquable que pas un de ces personnages ne touche à l'extrémité de la dix-neuvième division, en consé-

1. Une autre vérification des proportions égyptiennes du corps humain s'est rencontrée dans la très-belle et très-importante découverte que vient de faire M. le docteur Henszlmänn sur l'unité de mesure des édifices antiques (*Méthode des proportions dans l'architecture égyptienne, dorique et du moyen âge*. Paris, Arthus Bertrand, 1859, in-f° et in-4°). — Le savant auteur, après avoir mesuré le corps humain à sa manière, a constaté que dans les séries numériques correspondant aux divisions croissantes et décroissantes de l'échelle qu'il a inventée pour déterminer les proportions dans l'architecture antique, se trouvait la mesure exacte du médius, égale à la dix-neuvième partie de la hauteur.

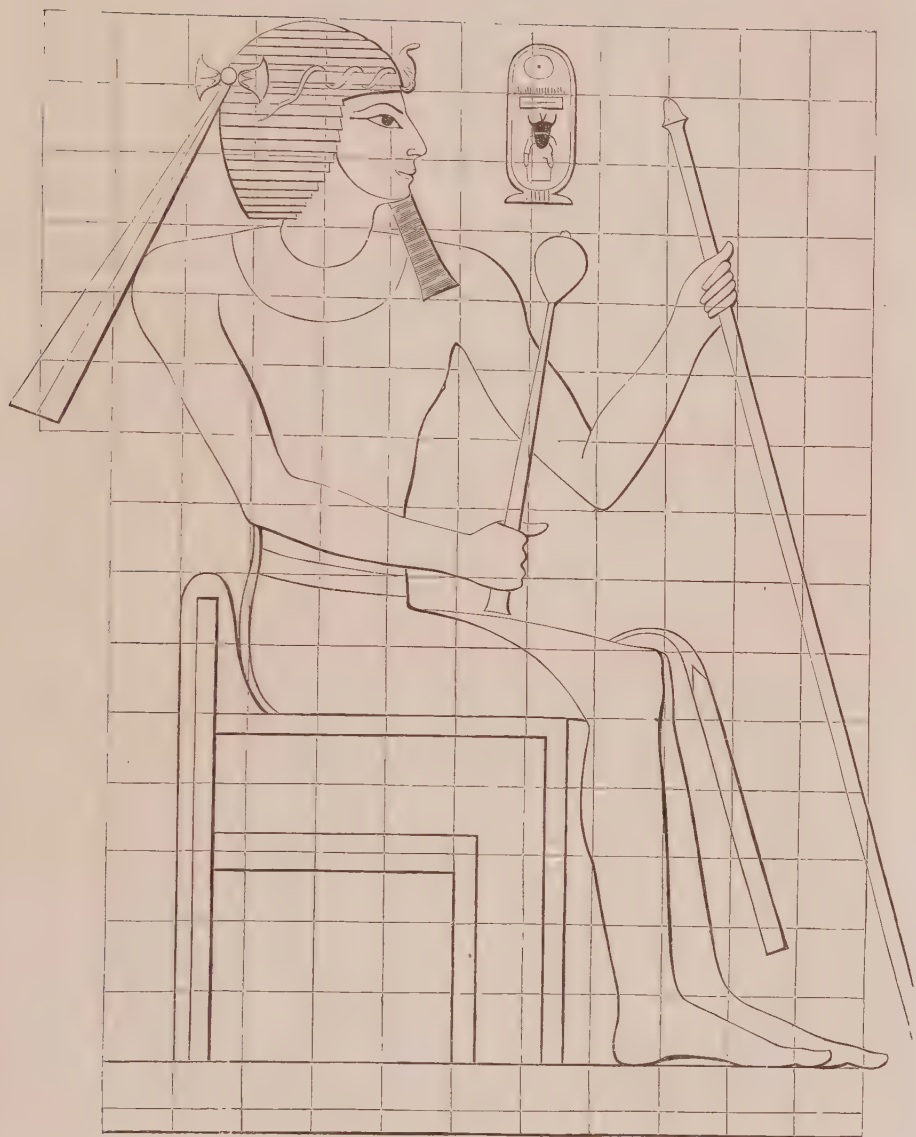


FIGURE DE THOUTMÈS III, ROI DE LA DIX-HUITIÈME DYNASTIE

(Au dix-huitième siècle avant Jésus-Christ.)

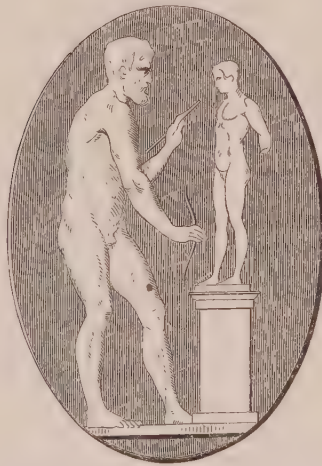
quence qu'aucun d'eux n'a exactement en longueur dix-neuf fois son médius. Toutes les figures du bas-relief ont dix-huit mesures, plus une fraction qui varie; mais la variété ne se produisant qu'à partir de la dix-huitième, chaque figure est conforme au canon, depuis la plante des pieds jusqu'aux frontaux, dans toutes les parties de la vie organique. Les différences ne sont sensibles que dans le développement et la forme du crâne, c'est-à-dire dans l'organe de la volonté et de la pensée, de sorte que pour ces philosophes qui avaient plongé si avant dans la nature, l'unité absolue du type annonçait déjà la variété des êtres. L'exemplaire primitif, tel qu'il était sorti des mains de Dieu, était l'image d'une perfection suprême à laquelle aucun individu ne pouvait atteindre. Réaliser dans sa plénitude le type original, le modèle accompli, cela n'était donné à personne, pas même à ces pharaons que divinisait l'ignorance et la crainte. Ainsi la superbe figure de Thoutmès III, représenté assis, tenant son sceptre et coiffé d'une mitre que décore la vipère royale, l'*uraeus*, bien qu'emprisonnée dans les carreaux du canon égyptien, ne touche point à l'extrémité de la dix-neuvième division; mais, depuis les bosses frontales jusqu'à la plante des pieds, cette figure obéit aux lois de la symétrie commune. Chose étrange! la statue-modèle qu'on s'attendrait à voir tête nue est coiffée tout exprès d'un casque royal, comme si les prêtres eussent voulu, en cachant la ligne qui achevait la perfection, laisser dans le mystère l'accomplissement de la beauté absolue...

Les sculpteurs, les peintres surtout, redoutent l'empire de la géométrie. Ils considèrent la règle comme une entrave à la liberté de leurs inventions, et ils rappellent volontiers qu'il faut avoir *le compas dans l'œil*, suivant le mot de Michel-Ange, sans songer que ce grand homme, avant de s'exprimer ainsi, avait eu longtemps le compas dans la main. Loin de gêner les allures du génie, la règle des proportions est justement ce qui lui permet d'être libre. Qui dit proportion, dit liberté. Du moment qu'on ne prend pas l'unité de mesure en dehors de l'homme, comme l'ont fait Schadow, Paillot de Montabert, Horace Vernet, qui ont employé le pied du Rhin ou le mètre, l'artiste peut agrandir ou diminuer ses figures, les concevoir grêles ou ramassées, massives ou élégantes; il peut même les étirer ou les raccourcir selon les méthodes tracées par Albert Dürer, pourvu qu'il observe les relations réciproques des membres et qu'il maintienne ses personnages dans leur caractère, car l'unité de l'espèce doit se retrouver toujours dans la variété des individus. « Jamais il n'arrive, dit Dürer lui-même (au troisième livre de ses *Proportions*), qu'un renard diffère des autres renards au point de ressembler à un loup. »

Les Grecs, qui ont suivi le *canon* et qui ont glorifié Polyclète pour

l'avoir écrit et sculpté, les Grecs restèrent libres cependant, mais ils ne s'écartèrent de la règle qu'après l'avoir bien connue. Malgré la loi des proportions, ils ont su varier à l'infini les types humains. Que dis-je ? étendant par l'imagination le domaine de l'humanité, ils ont marié ses formes avec celles des races inférieures. Des hauteurs de l'Olympe ils sont descendus dans les profondeurs du bois sacré pour y surprendre l'égypan au nez de bouc, le satyre au masque épais, au nez court, et le faune rustique. Les canons égyptiens, légèrement modifiés par leur génie, ne les ont pas empêchés d'effleurer les muscles d'Apollon et de charger ceux d'Hercule, de créer du même ciseau les bacchantes échevelées et l'austère Pallas et Vénus...; mais respectant dans la figure humaine les longueurs invariables, c'est surtout par les largeurs qu'ils l'ont caractérisée. Ainsi, à l'exemple de la nature, ils ont concilié la variété individuelle et la règle typique, la symétrie et la liberté.

CHARLES BLANC.



UNE CHARTE

CONCERNANT LE PRIMATICE

Le catalogue d'un musée ne consiste pas uniquement dans une description plus ou moins exacte, plus ou moins détaillée des objets d'art qui le composent; il faut encore rechercher l'origine de ces objets, raconter les diverses phases de leur existence, leurs voyages, citer les palais ou les collections particulières où ils ont reçu l'hospitalité, constater les dégradations ou les réparations qu'ils ont subies, fixer les variations de prix auxquelles ils ont pu être soumis, en un mot, recueillir tous les renseignements qui peuvent éclaircir leur histoire. C'est sans doute à l'inspiration d'une pensée de ce genre que nous devons le travail curieux publié dernièrement par M. Barbet de Jouy, sous le titre de : *Étude sur les fontes du Primatice* ¹. En effet, tout ce qui se rattache à la personne du Primatice, intéresse particulièrement notre Musée, qui s'est enrichi par les acquisitions importantes et par les travaux d'art exécutés à Rome par ce grand artiste, pendant l'année 1540.

Bien que ne s'appuyant sur aucun document original, les biographies et les mémoires contemporains s'accordent tous, et sur la mission du Primatice, et sur l'époque à laquelle elle eut lieu. Les bibliographies italiennes mentionnent un travail de M. Ant. Bolognini Amorini, publié à Bologne en 1838, sous le titre de *Vita del celebre pittore Franc. Primaticcio*; in-8°. Il nous a été impossible de nous procurer ce volume; nous ne pouvons dire par conséquent si le biographe du grand artiste bolonais a eu à sa disposition des renseignements nouveaux. Quoi qu'il en soit, nous avons pensé qu'il ne serait pas sans intérêt de publier une pièce officielle, que le hasard a fait tomber en nos mains, et qui concerne précisément la mission du Primatice à Rome. Cette pièce est un parchemin signé de la main de François I^{er}, et daté du 31 octobre 1540. Voici le texte de ce précieux document :

1. In-8°. Paris, Renouard. 1860.

« François par la grace de Dieu roy de France, à nostre ame et feal
 « conseiller et tresorier de nostre espargne maistre Jehan Du Val salut et
 « dilection. Nous voulons et vous mandons que des deniers de nostre es-
 « pargne vous payez, baillez et delivrez comptant à nostre cher et bien
 « ame painctre et vallet de nostre chambre Francisque de Prymadicis dit
 « Boulongne, estant à present en la ville de Rome, la somme de six cens
 « soixante quinze livres tournois faisant la valleur de III^e escuz d'or soleil
 « à XLV sols tournois piece, que nous lui avons ordonnée, ordonnons par
 « ces présentes, pour convertir et emploier en achact et paiement de cer-
 « taines effigies, médailles, tableaux et autres choses anticques que nous
 « desirons recouvrer au dict Rome où nous l'avons cy devant envoyé
 « pour les choisir et retenir, oultre et par dessus les aucunes sommes de
 « deniers que nous luy avons cy devant pour semblable cause ordonnées,
 « et par rapportant ces dites présentes signées de nostre main avec
 « quictance sur ce suffisante du dict Francisque de Prymadicis, ou de
 « nostre cher et bien ame Albert Salmati marchant banquier demourant
 « en ceste nostre ville de Paris, ès mains duquel avons commandé que
 « la dite somme soit délivrée pour la faire tenir au dit Rome, et icelluy
 « de Prymadicis. Nous voulons la dite somme de VI^e LXXV livres estre
 « passée et allouée en la despense de vos comptes et rabattue de vostre
 « recepte de notre dite espargne par nos ames et feaulx les gens de nos
 « comptes ausquels nous mandons ainsi le faire sans aucune difficulté et
 « sans ce que des dites effigies, médailles, tableaux et autres choses qui
 « ont esté et seront achetées ou dit Rome par le dit de Prymadicis, du
 « pois et valleur d'icelles, de la délivrance qui nous en sera cy après
 « faicte, ne comme il aura converty et employé la dite somme et autres
 « deniers par luy receuz. En l'effect dessus dit vous soyez tenu faire au-
 « trement apparoir dont nous vous avons relevé et relevons de gran
 « disance par ces dites présentes, car tel est nostre plaisir, nonobstant
 « quelconques ordonnances, restrinctions, mandemens ou dessenses à ce
 « contraires. Donné à Paris le dernier jour d'octobre l'an de grace mil
 « cinq cent quarante, et de notre regne le vingt sixième.

« FRANÇOIS.

« *Par le Roy,* BAYARD. »

Ainsi, François I^{er} fait donner au Primatice une somme de 675 livres tournois, pour « achact et paiement de certaines effigies, médailles, tableaux et autres choses anticques qu'il désire recouvrer à Rome. » Au moment où le roi signait cette lettre, c'est-à-dire le 31 octobre 1540, le

Primatice se trouvait à Rome, « où nous l'avons cy devant envoyé », comme dit le roi.

Rapprochons maintenant ce détail d'un document curieux, publié par M. le comte de Laborde¹, et intitulé : « Compte de M^e Nicolas Picart « pour trois années, commençant le premier janvier 1537 et finies le dernier de décembre 1540. » Nous lisons, p. 403 : « A Francisque de Boullongne, peintre, la somme de 11 livres pour avoir vacqué, *durant le mois d'octobre*, à laver et nettoyer le vernis à quatre grands tableaux de peintures, appartenans au Roy, de la main de Raphael Durbin ; assavoir ; le Saint Michel, la Sainte Marguerite et Sainte Anne et le portrait de la vice reyne de Naples. »

Cet article figurant presque à la fin du compte de Nicolas Picart, il était naturel de penser que le mois d'octobre, mentionné ici, devait tomber sur l'année 1540, et que, par conséquent, le Primatice ne se trouvait plus à Rome à cette époque, et qu'il avait terminé sa mission. Mais la lettre de François I^{er} est positive et nous tire d'incertitude, en nous prouvant que les travaux exécutés à Fontainebleau par le Primatice pendant le mois d'octobre, ne se rapportent pas à l'année 1540, mais bien à l'une des années précédentes.

Cette date précise est un renseignement nouveau qui vient se joindre à ceux que M. le comte de Laborde a déjà recueillis dans son ouvrage sur la *Renaissance des Arts à la cour de France*, ouvrage si curieux, dont malheureusement il n'a encore paru que le premier volume. Le détail des objets traités dans les trois autres volumes, et indiqués dans la préface, nous fait regretter bien vivement qu'ils n'aient pas encore paru.

E. MILLER,

Membre de l'Institut.

1. *Renaissance des Arts*, t. I, p. 399.

FRANÇOIS GOYA

SA VIE, SES DESSINS ET SES EAUX-FORTES

I



Notre honorable correspondant, M. Valentin Carderera, nous envoie de Madrid les curieux documents qui suivent sur la vie et les dessins de Goya. Quelques notes, ajoutées par M. Ph. Burty à la demande de M. Carderera lui-même, compléteront la biographie du maître espagnol. Quant aux dessins et eaux-fortes de Goya, ils sont appréciés et touchés de main de maître par le très-savant auteur de cette *Iconographie espagnole*, qui est comme le

signal d'une restauration de l'art en Espagne. CHARLES BLANC.

François Goya y Lucientes est né le 31 mars 1746¹ à Fuen-de-Todos, petite ville du royaume d'Aragon, assise au pied de montagnes sévères, à quelques lieues de Saragosse, et baignée par un torrent qu'on appelle, en Espagne, la rivière de l'Huerba. Son père qui, au dire d'un de ses bio-

1. Notre collaborateur, M. Paul Mantz, a publié dans les *Archives de l'art français*, t. I, p. 319, l'acte de décès de Goya, qu'il avait relevé, à Bordeaux, sur les registres de l'état civil. Il en résulte que « François de Goya y Lucientes, veuf de Josefa Bayeu, âgé de quatre-vingt-cinq ans, est décédé le 16 avril 1828. » Cet âge de 85 ans, rapproché de la date de mort, 1828, le ferait naître en 1743 ; mais comme rien, à notre su, n'est

graphes¹, était doreur, mais à coup sûr dans une position de fortune médiocre, ne paraît point avoir entravé sa vocation pour la peinture, et il le laissa, fort jeune encore, en 1758, suivre les cours à l'Académie de dessin de Saint-Louis à Saragosse, sous la direction de don José de Lujan.

Quelques années plus tard, nous retrouvons Goya à Madrid, en compagnie du peintre François Bayeu de Subias, un de ses condisciples à l'atelier de Lujan; mais l'école de Raphaël Mengs, alors en pleine vogue, n'offrait point assez d'éléments à la complexion déjà vigoureuse du jeune Aragonais, je veux dire à son tempérament pittoresque, et il partit un beau jour pour l'Italie, grâce aux sacrifices de sa famille, et non point comme pensionnaire du gouvernement. On ne se douterait guère, en parcourant l'œuvre de Goya, ni des paysages nouveaux qu'il put voir en Italie, ni des maîtres de pleine décadence qu'il dut avoir pour camarades, ni des chefs-d'œuvre toujours jeunes qu'il y put admirer ou copier. Nul peintre n'a su tracer un sillon plus personnel, et se dégager aussi complètement de l'influence des premières leçons. Et cependant un document que M. Paul Mantz a déterré, dans un numéro du *Mercure de France* de janvier 1772, nous fournit la preuve irrécusable que, dans le siècle et dans la patrie des chevaliers Corvi, des Concas et des Trevisani, Goya sacrifia, comme tous les autres, à l'autel de la peinture académique. « Le 27 juin dernier, l'Académie royale des beaux-arts de Parme tint sa séance publique pour la distribution des prix. Le sujet de peinture était *Annibal vainqueur qui, du haut des Alpes, jette ses premiers regards sur les campagnes d'Italie...* Le second prix de peinture a été remporté par M. François Goya, Romain, élève de M. Vajeu, peintre du roi d'Espagne.

« L'Académie a remarqué avec plaisir dans le second tableau un beau maniement de pinceau, de la chaleur d'expression dans le regard d'Annibal, et un caractère de grandeur dans l'attitude de ce général. Si M. Goya se fût moins écarté dans sa composition du sujet du programme et s'il eût mis plus de vérité dans son coloris, il aurait balancé les suffrages pour le premier prix. » Goya paraît avoir été guéri à tout jamais, par cette mésaventure académique, du désir de s'exposer à de nouveaux concours, et rappelé en Espagne par sa famille qu'il adorait et qui ne pouvait continuer plus longtemps ses sacrifices, il partit de Rome laissant gravé, dans la mémoire des jeunes artistes et sur la pierre des monuments, le souvenir du plus fantasque et du plus hardi compagnon. Un jour, il

venu contredire la date précise que donne M. Valentin Carderera, nous croyons à une erreur de la part des témoins, qui ne connaissaient peut-être l'artiste que depuis son séjour à Bordeaux.

PH. B.

1. *Goya*, par M. Laurent Matheron. Paris, 1858.

avait imprimé son nom au couteau, sur la lanterne de la coupole de Michel-Ange, à l'angle d'une pierre que n'avait pu atteindre aucun des artistes allemands, anglais ou français qui l'avaient précédé dans cette folle ascension; un autre jour, il fit le tour du tombeau de Cécilia Métella, en s'appuyant à peine sur l'étroite saillie de la corniche¹.

De retour en Aragon, Goya fit pour ses amis plusieurs tableaux où perce déjà un genre original et nouveau; mais Saragosse ne suffisant point à son activité, il vint en 1780 à Madrid, et fut chargé de composer des cartons pour la manufacture royale des tapisseries. Raphaël Mengs, auquel était confiée la haute direction des peintures, s'en montra fort content, malgré la profonde différence des deux hommes et des deux styles. Tous ceux qui ont vu les suites de tapisseries qui décorent aujourd'hui, bien qu'en assez mauvais état, quelques appartements des châteaux royaux du Pardo et de l'Escorial, les citent comme des compositions charmantes. On conserve encore, dans la manufacture royale des tapisseries, ces cartons peints à l'huile sur toile. Ils sont remarquables par la grâce et la nouveauté de l'invention, l'arrangement des groupes et le grand mouvement des figures, le charme et l'harmonie du coloris qui rappelle celui de Watteau; la lumière les inonde; les fonds des scènes champêtres baignent dans le soleil, et les *majos* et les *torreros* s'enlèvent en vigueur sur des tons bleus et fins.

On raconte que lorsqu'il devait présenter ces cartons au roi et à la reine, Goya exprimait à sa femme² son extrême inquiétude; il sentait, avec sa défiance d'artiste original et libre, combien la hardiesse de sa peinture devait jurer avec le faire lisse et poli des peintres de la cour, et avec leur sage indigence. Cependant il reçut, surtout quelques années plus tard, des louanges de la famille royale, du prince de la Paix et de ses ministres. Nous conservons quelques-unes des dépêches qui lui furent adressées, lorsqu'il fut nommé peintre de la chambre du roi, le 25 avril 1789, et d'autres qui lui annonçaient des pensions pour son fils. Elles renferment toujours des compliments flatteurs.

Goya nous a laissé un nombre incroyable de scènes populaires, créations d'une fantaisie brillante et *salée*. Ses préludes aux courses de tau-

1. Chose étrange! de tous les artistes qu'il avait connus à Rome, Goya, dans sa vieillesse, ne parlait que de notre grand David, et semblait ne s'être lié qu'avec lui seul d'une amitié intime.

PH. B.

2. L'acte de décès de Bordeaux nous donne le nom de la femme de Goya, Josepha Bayeu, et M. Paul Mantz exprime l'opinion « qu'elle pourrait être la fille ou la sœur » de ce François Bayeu de Subias, plus âgé que Goya d'une dizaine d'années, et qu'il avait retrouvé en Italie, après l'avoir connu à l'atelier de Lucas.

PH. B.

reaux, ses drames de voleurs et de sorcières qui ornent la Alamada (propriété du duc d'Ossuna), sont célèbres en Espagne. M. François Urriate en conserve quatre, qui sont des plus parfaites et des plus finies. La collection réunie jadis par M. André du Péral était fort nombreuse, et d'autres amateurs, ainsi que les héritiers de l'artiste, en possèdent qui sont pleines d'un charme pénétrant ou d'un goût relevé. La plupart de ces ouvrages, et surtout les cartons de la manufacture royale, caractérisent fortement la première manière de Goya. C'est une composition très-naturelle, sans la moindre affectation académique, ce qui n'est point un mince éloge; les scènes sont peintes avec vérité, et si le dessin n'est point sévère ni d'un haut style, ce défaut est compensé par une naïveté d'impression et une facilité qui séduisent. C'est dans ce premier style qu'il peignit le grand tableau de l'église de Saint-François *El Grande*, et dans ce même couvent, à l'entrée du chœur, un crucifix de grandeur naturelle. Ce fut ce tableau qui lui valut, le 7 mai 1780, le titre d'académicien de mérite à l'Académie royale de Saint-Ferdinand. Il fit également à cette époque une grande composition qui représentait toute la famille de l'infant don Luis (aujourd'hui chez les comtes de Chinchon); un portrait de Charles III, en habit de chasse, qui appartient au comte de Sartago; un autre du comte de Florida Blanca, dans lequel il mit son propre portrait, et deux autres, en pied, de la duchesse d'Albe, et qui sont encore à Madrid.

Dans sa seconde manière, Goya s'élève au-dessus de lui-même. On le reconnaît à l'effet piquant du clair-obscur, à l'air qui semble s'interposer entre les figures, et surtout à un coloris vrai et transparent qui a pour résultat une harmonie toute singulière. Goya avait beaucoup étudié Rembrandt. Comme ce grand maître, il ménagea la lumière dans ses tableaux pour laisser plus d'effet aux parties éclairées; comme Velasquez, son modèle favori, il arriva, en observant la nature, à comprendre admirablement qu'il faut que l'air circule derrière les figures, et qu'il faut aussi élaguer les accessoires qui ne sont pas rigoureusement nécessaires au sens de la composition. Il peignait les clairs avec des empâtements qu'il fatiguait le moins possible et il les posait avec la pointe flexible de son couteau à palette. Bien qu'il possédât à fond la pratique de son art, cette facilité trompeuse, ces touches fières qu'envient les jeunes peintres, étaient prévues par lui et soigneusement étudiées à l'avance. Il donnait toujours ses touches dernières la nuit et à la lumière artificielle. Cette exécution, pleine de désinvolture et de hardiesse, éclate surtout dans le magnifique tableau qui représente toute la famille de Charles IV au musée du Pardo, et dans lequel on le voit lui-même la palette à la main. Ce fut en récompense de cette œuvre qu'il fut nommé, le 31 octobre 1799, premier

peintre de la cour. Les deux épisodes de la vie de saint François de Borja, que Goya peignit pour la cathédrale de Valence, renferment des beautés sans nombre. Quelle scène attendrissante que celle où un duc de Gandie, un marquis de Lombaz dit adieu à sa famille, abandonne son beau palais pour aller s'enfermer à jamais dans un cloître ! Le second de ces deux morceaux ne le cède en rien au premier, bien qu'il exprime une émotion terrible. M. le marquis de Santa-Cruz conserve avec grande estime les esquisses de ces deux compositions.

Les portraits de Goya sont trop célèbres pour que nous nous arrêtions à les louer tous. Il peignait d'ordinaire les têtes dans une séance d'une heure, et ceux qu'il exécutait ainsi étaient les plus ressemblants. Les deux portraits qu'il fit du général Urrutia et ceux d'Arava le naturaliste, du duc d'Ossuna, de Villanneva l'architecte, de Moratin, de Marquez, le Talma espagnol, et de plusieurs autres personnages qui ont honoré notre patrie, sont remarquables par la vigueur, par l'accent. Il n'y a presque point de grand d'Espagne ni de personne d'une classe élevée qui ne possède quelque portrait des siens par Goya. C'était une sorte de distinction que d'avoir son portrait de la main d'un tel maître. Que de noms seraient aujourd'hui ensevelis dans un oubli profond, si ceux qui les portaient n'avaient eu cette noble et intelligente ambition !

Goya a laissé des preuves éclatantes de son habileté à peindre la fresque, dans les belles et originales figures de Saint-Antoine de la Florida. Quelques-unes de ces figures, ainsi que celles des deux coupoleés de l'église du Pilar à Saragosse, représentent des dames de la cour, célèbres pour leur beauté. Il se plaisait à reproduire dans ses compositions des visages connus, et c'est ainsi que dans une maison de plaisance qu'il possédait sur les bords du Mançanarès, tous les murs, même ceux de l'escalier, sont couverts de fantaisies et de caricatures dont il puisait souvent le sujet dans les faits et gestes des personnes mêmes qui venaient l'y visiter.

Goya, dans ses dernières années, produisit encore quelques œuvres remarquables, parmi lesquelles un *Saint Joseph de Calasan*, qui se voit dans l'église de Saint-Antoine, abbé de Madrid ; une *Sainte Famille* pour le duc de Noblejas ; les *Saintes Juste et Rufine*, pour la cathédrale de Séville. On admire surtout la toile sur laquelle il se peignit lui-même, moribond, au moment où le célèbre professeur Arrista lui présente le breuvage salubre qui le rendit pour quelques années à ses amis et à son art. C'est une œuvre qui rappelle toute l'énergie de son meilleur temps. Sa figure d'agonisant, la physionomie bienveillante du docteur, sont dessinées et peintes avec une *maestria* superbe. Il semble que Goya ait voulu rajeunir son génie pour montrer toute l'étendue de sa reconnaissance. Il

fit encore à ce moment de nombreux dessins dont quelques-uns sont terminés comme le seraient ceux d'un jeune homme de vingt ans. Mais les œuvres de cette dernière période font pressentir l'affaiblissement de ses forces physiques. Son dessin a moins de fermeté, et il abuse, dans ses tableaux, du noir d'imprimeur, qui donne des tons crus et opaques. Comme il a voulu essayer tous les genres de peinture, il a laissé encore plusieurs miniatures sur ivoire, des sujets fantastiques en demi-figures, peints largement, et dont l'effet est surprenant lorsqu'on les regarde à distance.

Vers 1822, la santé de Goya, qui était sourd depuis l'âge de treize ans, commença visiblement à décliner. En 1824, il obtint du roi la permission de venir faire un voyage à Paris pour consulter la Faculté, et, comme l'illustre poète Moratin, il termina à Bordeaux, le 16 avril 1828, son orageuse carrière ¹.

4. M. Valentin Carderera a ici passé sous silence toute la période de la vie de Goya, qui s'écoula au milieu des fêtes, des intrigues et des revers de la cour de Madrid, de 1789 à 1824. Et cependant à quelles révolutions, à quelles péripéties inattendues assista, pendant sa longue carrière, le peintre-courtisan et le dessinateur au crayon indépendant ! Favori de Charles III, de Charles IV, de Ferdinand VII et du roi Joseph (dont il fit le portrait en 1812), familier de la reine doña Luisa et du conseiller intime Godoy, attiré avec sympathie dans les cercles de la duchesse d'Albe et de la duchesse d'Ossuna, Goya ne perdit jamais cette âpreté dans la plaisanterie et ce bon sens railleur, qui furent, dans tous les pays et à toutes les époques, le privilège du peuple. Les traits cruels qu'il décochait indifféremment à tous les partis, furent, pensons-nous, le véritable motif de son séjour en France, pour ne pas dire de son exil. Dans le travail qu'il a promis à la *Gazette des Beaux-Arts* sur les eaux-fortes du peintre, notre collaborateur éclaircira, nous l'espérons, quelques-unes de ces délicates allusions qu'un Espagnol seul peut comprendre.

Le portrait de Goya, que M. Ulysse Parent a reproduit pour nous avec scrupule, d'après un dessin très-finement exécuté, le représente à l'âge d'environ 40 ans, en costume de cour, les cheveux soigneusement relevés au fer et noués par un large ruban ; le front est élevé, les arcades sourcilières ont ce développement qui s'observe surtout sur l'os frontal des peintres, et le cou, énorme, donne à la tête une base singulièrement forte. Ce portrait, qui nous montre l'uniforme, et, pour ainsi dire, la physionomie officielle du peintre de Charles IV, est d'autant plus curieux, que l'œuvre de Goya, que possède le Cabinet des Estampes de Paris, est précédé d'un autre portrait par lui-même, où il est vu de profil, dans un costume tout à fait familier ¹. Voici en quels termes M. Théophile Gautier le décrivait dans une étude colorée comme une œuvre de maître : « C'est un homme de cinquante ans environ, l'œil oblique et fin, recouvert d'une large paupière avec une patte d'oie maligne et moqueuse, le menton recourbé en sabot, la lèvre

1. Ce portrait a été reproduit par le *Magasin pittoresque*, 1834, t. II, p. 324, et, détail assez piquant, il avait été dessiné sur bois, ainsi que deux scènes des *Caprices*, avec infiniment d'intelligence par un de nos fins caricaturistes français, J.-J. Granville.



PORTRAIT DE GOYA, PEINT PAR LUI-MÊME
A L'AGE DE QUARANTE ANS

(D'après une miniature appartenant à M. Carderera.)

II

LES DESSINS DE GOYA

Les dessins ou les esquisses des peintres sont comme les caprices de leur génie, et c'est souvent sur un chiffon de papier qu'ils jettent toute la verve de leur talent. Mais alors que les maîtres de l'école du style cherchent longtemps leur composition et en dessinent ensuite tous les détails, les peintres réalistes négligent plus volontiers ces études premières, qui, pensent-ils, énervent leur élan, et veulent prendre la nature sur le fait. Nous n'avons jamais vu de Velasquez ni études, ni croquis pour ses grands tableaux de *la Prise de Breda* ou de *Meninas*, ni pour aucun de ceux du musée royal de Madrid. De même, Goya ne nous a laissé ni cartons, ni études. A peine est-il resté deux petites esquisses de ses peintures. Et pourtant le tableau du *Christ en croix* et celui du *Damné avec Saint François de Borja*, se recommandent par une correction et une élégance de formes surprenantes.

Mais à défaut d'études pour les œuvres importantes, Goya nous a laissé une grande quantité de dessins et de fantaisies de toutes sortes, au crayon noir, au crayon rouge, à la sanguine, à la plume, au simple trait, ou ombrés quelquefois avec vigueur, d'œuvres au pinceau imbibé d'encre de la Chine, en simples traits légers, ou au crayon rouge, et dont les masses d'ombres sont étendues à l'eau, très-souvent avec les quatre doigts. Il se servait encore d'encre à écrire, pour dessiner des figures dans des cachots avec des effets de nuit, des soleils couchants, des orages au milieu desquels nagent des êtres sinistres et fantastiques. Mais ce qui est le plus bizarre, ce sont ses dessins sur papier gris foncé ou bleu, avec un crayon blanc ou de la craie. Au moyen de quelques touches de lumières ou de demi-teintes ménagées avec art, il fait vivre et marcher ses personnages. C'est avec ce procédé que Goya esquissa la première idée du tableau qui est dans la cathédrale de Valence; il y a représenté ce puissant et illustre comte de Gandia, marquis de Lombaz, saint François

supérieure mince, l'inférieure proéminente et sensuelle, le tout encadré dans des favoris méridionaux et surmonté d'un chapeau à la Bolivar; une physionomie caractérisée et puissante. »

PH. B.

de Borja, favori de Charles V, faisant ses adieux à sa famille et à ses fils, qui fondent en larmes.

Mais le fonds principal des dessins de Goya, ce sont ses compositions fantastiques et ses scènes de la vie intime, ses rêveries indignées contre l'ambition, la bassesse et l'orgueil des courtisans, le charlatanisme des médecins, la rapacité des valets et des sbires de la justice, la paresse des autres classes de la société, en un mot, contre tous les vices qui se cachent sous le masque de l'hypocrisie. Goya fut le premier en Espagne qui publia ces suites de satires, bien autrement intéressantes que des livres, où il n'était pas permis d'écrire tout ce que l'on pensait.

Les premiers dessins de la jeunesse de Goya furent faits sur un carnet de poche, en papier hollandais bleuâtre, relié dans le sens de la hauteur. Les petits albums n'étaient pas encore connus chez nous. Ce sont ces notes que les artistes prennent sur le fait, en copiant des groupes ou des attitudes que ne créerait jamais l'imagination la plus féconde, et qui souvent ont fourni les plus beaux motifs à la peinture. Ce livret de Goya, dont nous possédons plusieurs feuillets, fut commencé dans un voyage avec la célèbre duchesse d'Albe, doña Maria Teresa de Silva, lorsque cette noble dame partit pour l'Andalousie, exilée, dit-on, par autorité de la reine, et qu'elle s'établit pour quelque temps dans sa ville seigneuriale de San Lucar de Baramenda.

On sait que cette illustre et généreuse dame fut pour Goya comme une autre Béatrix. Aussi les amateurs croient-ils toujours la reconnaître dans ses dessins ou dans ses tableaux, lorsqu'ils rencontrent une figure de femme élégante et svelte, aux yeux de feu, aux sourcils arqués. Tantôt, elle écrit, dans un négligé coquet et les épaules voilées de sa longue et noire chevelure; tantôt, elle est debout, drapée dans un châle, et lève le bras pour donner un ordre. Plus loin, richement habillée, elle regarde le ciel avec le désespoir d'une des filles de Niobé, et en s'arrachant les cheveux; plus loin encore, la duchesse, évanouie, est soutenue par un officier général; dans une autre enfin, car l'énumération de ces scènes deviendrait longue, on la voit assise, tenant entre ses bras une petite négresse qu'elle avait prise sous sa protection. Enfin, grand nombre de feuillets tout remplis de ces croquis légers retraçaient la taille mince et souple de la duchesse, avec cette grâce décente qui est la seule et vraie distinction.

Toute cette suite de dessins consacrés à la duchesse, et les derniers feuillets du même livre, remplis de scènes croquées en Andalousie, sont à notre avis ce qui lui fit venir l'idée, à son retour, de continuer ce genre d'études. Il fit un autre recueil à Madrid, dessinant soit d'après nature, soit de souvenir, ce que nous croyons plus vraisemblable. Pour-

tant, dans les derniers feuillets du premier livret, on voit le groupe charmant d'une dame à la promenade, à côté d'une vieille qui la séduit, et dont il s'est servi pour cette planche, n° 15 des *Caprices* (*les hommes Conseils*). Dans cette nouvelle suite, à peu près de la dimension des *Caprices*, mais toujours sur papier bleuâtre hollandais, Goya dessinait tout ce qu'il voyait de curieux, mais surtout d'agréable : des élégantes avec leur mantille à la promenade, des groupes attablés à un repas champêtre, avec les femmes dans des costumes pittoresques. On ne saurait exprimer la netteté des lignes dans la plupart de ces dessins, faits avec la pointe même du pinceau trempé dans l'encre de Chine, ni la grâce et la tournure voluptueuse des femmes.

Ces feuillets sont dessinés des deux côtés. Rien de ces effets violents et exagérés de clair-obscur, ni de ces scènes ténébreuses qu'il affectionnait dans sa dernière manière ; ici, au contraire, tout est lumineux, gai et naïf comme le printemps de la vie de l'artiste. Nous ignorons si cette seconde suite a été commencée à Madrid, à son retour de cette Andalousie où l'on regarde passer les filles séduisantes du Guadalquivir, dont les petits pieds semblent à peine effleurer la terre. Dans les derniers feuillets de cette suite, on voit peu à peu que Goya prend plaisir à donner plus d'effet de clair-obscur à ses compositions. Ce sont les premiers dessins où nous ayons vu des lumières naître au moyen du grattage avec la pointe du canif, ressource employée avec tant d'art par les aquarellistes anglais. Goya a laissé, dans cette manière, plusieurs dessins numérotés et préparés pour ses *Caprices* ; nous les possédons ; mais il ne s'en servit pas pour ses eaux-fortes.

Dans les nombreux dessins qui suivent, on aperçoit des changements de manière. Ainsi, plus de papier hollandais, plus d'encre de Chine : il se servait du papier qui se trouvait sous sa main, souvent papier ordinaire des domestiques, mais aussi ses dessins étaient plus ingénieusement composés et d'un effet plus piquant. Il employait exclusivement de l'encre, mais il y mélangeait parfois la première substance venue, voire même du tabac rouge puisé dans la tabatière de ses amis. C'est de cette manière qu'est dessinée *la Vision de Don Quichotte*, que M. Bracquemond¹ a reproduite ici pour la *Gazette* ; c'est le moment où tous les fan-

1. Nous n'avons pas besoin de signaler à nos lecteurs avec quel talent M. Bracquemond a traduit, d'après un croquis assez peu avancé, jusqu'au travail habituel de Goya dans ses eaux-fortes ; mais un juge irrécusable, M. Valentin Carderera lui-même, auquel nous en avons envoyé une épreuve d'essai, nous exprime la satisfaction la plus complète. Nous pouvons même ajouter que cette traduction à la fois intelligente et sévère, a produit une impression réelle parmi les amateurs de Madrid.

tômes de la chevalerie viennent visiter le noble hidalgo et l'appeler à de nouvelles aventures.

Son talent plus mûr, son esprit plus observateur et déjà préoccupé des misères humaines et de ces platitudes qui triomphent surtout à la cour, voulait stigmatiser les vices qui l'entouraient. C'est alors que lui vint l'idée de dessiner et de publier ces *Caprices* célèbres, dont un grand nombre renferme une intention philosophique et humanitaire. Il se trouvait, en effet, plus sauvegardé avec ces quelques figures dessinées exprès très-vaguement, que les écrivains qui n'osaient publier même de petites brochures innocentes.

Goya commença à former sa collection vers 1793. En prenant une bonne partie dans ses derniers dessins, en en modifiant quelques-uns, en exprimant dans d'autres plus nettement ses intentions, il avait préparé jusqu'à 112 dessins au lieu de 79 qui forment la suite connue des amateurs. Nous possédons ces 112 dessins, et nous parlerons de ces 35 inédits, ou plutôt 25, car les autres ne sont que des variantes de ceux qu'il publia. Le gouvernement plus libéral ne permettrait même pas aujourd'hui de publier tous ces dessins retranchés. La plupart sont au crayon rouge; dans quelques-uns les fonds et ombres sont faits au pinceau mouillé qui fond la sanguine d'une façon grasse et pittoresque, à cause de l'inégalité de la surface.

Goya se prépara ensuite au travail de la gravure, en dessinant à la plume une vingtaine de ces croquis sur un bon papier, et quelques-uns semblent de véritables gravures, tant les traits de la plume sont fins et déliés: Il entreprit vers cette époque de copier tous les tableaux de son maître de prédilection, tous les Velasquez qui sont au Palais-Royal de Madrid.

Vers 1798, Goya exécuta les portraits des plus célèbres peintres de l'Espagne. Il en fit cadeau à son ami Cean Bermudez pour servir d'illustration au Dictionnaire des peintres espagnols, publié en 1800, et il dessina encore dans le frontispice le portrait de ce laborieux écrivain. Nous possédons deux études, l'une au crayon rouge, l'autre au crayon noir, d'après lord Wellington, qui lui servirent pour son grand portrait équestre. Elles portent un cachet d'individualité étonnante.

Mais c'est dans la *Tauromaquia* que le génie et le goût de Goya prennent le plus librement leur essor. Les courses de taureaux étaient sa distraction favorite. Il y assistait habillé à la façon des *toreros*, la jupe aux reins, le petit manteau sur l'épaule et l'épée au flanc; et c'est dans le rendu de ces scènes que l'artiste passionné a atteint l'apogée de son talent. Nous possédons cinquante dessins de tauromachies, c'est-à-dire quinze de plus qu'il n'en a été publié en eaux-fortes. On ne saurait se

faire une idée de la chaleur, de l'entrain, de la *furia* de cette suite précieuse, bien supérieure à la plupart de ses gravures. Elles sont dessinées avec un gros crayon rouge émoussé, ce qui surtout, dans les fonds, donne un aspect large et solide. La poussière tournoie en nuages épais sous les pieds des taureaux furieux qui mugissent. Les poses, les mouvements des toreros sont d'une justesse exquise, et l'on sent que Goya était lui-même une *épée* des plus habiles. La vie, le bruit, la couleur locale de ces scènes un peu africaines sont au-dessus de toute description.

Goya commença, en 1810, les *Misères ou Malheurs de la guerre d'invasion*, ainsi qu'une douzaine de scènes du scepticisme le plus absolu. Nous possédons soixante-douze de ces dessins; nous y reviendrons à propos de ses gravures. Disons seulement qu'elles sont exécutées au crayon rouge sur papier in-4°, en travers, et que cinq sont au crayon noir et à l'encre, comme s'il eût appelé ces tons funèbres au secours de son imagination émue. C'est ce qui assure la plus belle place à Goya parmi les artistes originaux. Il semble avoir voulu donner un démenti de génie à ceux qui l'accusaient d'ignorer le dessin. Les cadavres, dépouillés de leurs vêtements, ont été étudiés sur nature, et les formes en ont parfois une noblesse et une éloquence inconnues aux peintres naturalistes et même à Rembrandt. Mais n'avons-nous pas le secret de son émotion dans ces mots, qu'il a parfois écrits en marge : J'AI VU CECI ?

La dernière suite qu'ait gravée Goya, est celle des *Proverbes* ou des *Rêves*. Les dessins que nous possédons, parmi lesquels dix ne furent pas publiés, à cause de la trop grande hardiesse de la donnée, sont exécutés avec une furie terrible, non pas à la pointe du pinceau, mais avec une brosse trempée dans de la terre rouge. Si l'on n'y trouve plus les finesses de dessin et la sûreté d'exécution des *Caprices* et des scènes d'invasion, elles décèlent une conception si hardie, si fantasque, si proche du sublime, qu'aucun artiste n'a jamais fait, à notre avis, rien qui soit comparable. On dirait que l'Aragonais est descendu dans les cercles les plus obscurs de l'enfer en compagnie de l'immortel Alighieri. Nous ne citerons que celui où une figure d'homme nu et maigre, un spectre presque, avec de grandes ailes de dragon, se cramponne à un rocher qui va s'écrouler, et regarde le ciel qu'il veut escalader. Comment traduire l'expression de terreur de cette tête maigre et chauve ? Comment dire la perfection des mains qui s'attachent aux saillies des roches ? Dans le lointain, deux figures voilées replient leurs ailes, et paraissent tomber dans l'espace...

Le nombre des dessins inédits de Goya est considérable. On soupçonne que Goya voulait publier un autre volume dans le genre des *Ca-*

prices, à moins que l'album qui en renferme une série numérotée, avec un portrait de l'artiste dans le frontispice, n'ait été réuni par son fils. La plupart furent faits à Madrid vers 1819, et portent cette même date.

Ceux qui suivent durent être faits à Bordeaux. Vingt-quatre sont au crayon noir sur petit in-4°. On y remarque deux dames françaises à la messe; un condamné marchant à la guillotine, accompagné d'un prêtre, avec cette épigraphe : *Supplice français*; et un autre dessin, également avec ces mots manuscrits : *Femme folle qui vend le plaisir : elle est française*. Quelques-unes sont sur papier foncé, avec des lumières posées au pinceau.

Nous terminerons cette simple étude sur les dessins de Goya en disant que nous n'avons vu de lui que trois aquarelles. Elles sont d'un faire et d'un coloris aussi étrange que ceux de ses dessins. Ce sont des *toreros* assis à la promenade et causant avec des *mañolas* en mantille. Le travail est préparé avec du noir plus ou moins étendu, mais les tons locaux sont posés avec la sobriété et la tenue qu'on remarque dans ses petits tableaux. Les montagnes et les lointains sont d'une finesse exquise, quoique tendant un peu au bleu; mais çà et là des harmonies rappellent à l'esprit les merveilleuses dégradations de plan de Velasquez.

VALENTIN CARDERERA.

(Sera continué.)



IL EST RASÉ

Une scène des *Caprices*.

NOUVELLES OBSERVATIONS

SUR LA

RESTAURATION DES TABLEAUX DU LOUVRE

RÉPONSE A M. FERDINAND DE LASTEYRIE

Paris, 8 août 1860.

A Monsieur le Rédacteur en chef de la Gazette des Beaux-Arts.

Lorsque ma brochure sur les restaurations du Louvre parut, il y a déjà quelques semaines, plusieurs personnes la jugèrent inopportune. La discussion était close, disaient-elles, par la note du *Moniteur* déclarant « qu'à l'avenir aucune restauration ne serait entreprise sans l'avis préalable d'une commission composée de la section de peinture de l'Institut. » Pour tout homme raisonnable, en effet, on devait en rester là. Aussi ma brochure ne fut-elle qu'une réponse à un article de M. le conservateur des tableaux du Louvre, article qui ne fut répandu dans le public qu'après la décision ministérielle prise, à la demande de M. le directeur général des musées, « pour calmer les inquiétudes..... d'une portion du public. » Or, cette « portion du public » ne comprenait rien moins que l'Académie des Beaux-Arts.

Aujourd'hui, un nouvel écrit inséré le 1^{er} août dans le *Siècle* et signé d'un nom bien connu, M. Ferdinand de Lasteyrie, montre trop que le feu couve sous la cendre, que la note du *Moniteur* n'est point le dernier mot de cette affaire, et qu'il y a encore des partisans de l'ancien régime qui voudraient ébranler les barrières élevées par M. le ministre d'État contre les restaurateurs.

La gravité de la question, la longueur même de l'article du *Siècle*, qui prouve l'importance qu'on attache au fait discuté, et l'autorité de

l'écrivain qui a mentionné mon nom dans sa discussion et qui a ri de mes terreurs, me font un devoir de répondre.

Assuré, Monsieur, de votre dévouement à la cause de l'art, j'ose espérer que vous voudrez bien insérer dans votre plus prochain numéro ma lettre à M. Ferdinand de Lasteyrie, quand bien même vous n'en partageriez pas entièrement les idées.

La vérité, je pense, dans un démêlé de ce genre, ne peut que gagner au choc des opinions diverses.

Agréez, etc.

E. G.

Inconnu, avant ces débats, à M. le conservateur des tableaux du Louvre comme à M. Ferdinand de Lasteyrie, que j'avais appris à estimer par d'autres écrits, je ne crains point qu'on m'accuse de vouloir mettre la moindre personnalité dans une question qui est, d'ailleurs, toute d'intérêt public.

Dans ma première brochure, tout en cherchant à protéger des chefs-d'œuvre contre des restaurations au moins prématurées, je m'étais efforcé de répondre « avec modération aux assertions singulièrement tranchantes avancées par M. le conservateur de la peinture au Louvre¹, » — « alors qu'un peu de vivacité eût été si excusable ou plutôt si naturel². » Et cependant M. Ferdinand de Lasteyrie a trouvé que ma brochure émanait d'un auteur très-passionné³.

Passionné! Mais qu'aurait-il dit si j'avais tenu le langage que tenait, il y a quinze ans, un écrivain que je vais citer :

« Les deux Chardin nous ont été enfin rendus, mais dans quel état, « grand Dieu! Du reste, la *main sacrilège* qui les a si *honteusement mutilés*, a *souillé*, *sans scrupule*, les plus admirables peintures. Sans vouloir signaler tous les *crimes* dont les *prétendus restaurateurs* se sont « rendus *coupables*, nous renvoyons au grand Canaletti et au *Soleil couchant* de Claude Lorrain. Bientôt nous reviendrons sur ce *déplorable* sujet, et, quoique nous sachions parfaitement à l'avance que « nos *réclamations resteront sans effet*, il nous est impossible d'assister « de sang-froid à *l'agonie de tant de chefs-d'œuvre*. Si nous ne pouvons « arrêter *la main des bourreaux*, du moins nous proclamerons le nom « des *victimes* de ces *lâches assassinats*, et nous honorerons leur mémoire en leur disant pieusement le dernier adieu. »

1. M. Delécluze, *Journal des Débats*, 27 mai 1860.

2. M. Charles Blanc, *Gazette des Beaux-Arts*, n° du 4^{er} juin, page 319.

3. *Siècle* du 4^{er} août.

C'est, ainsi qu'en 1844, M. Frédéric Villot, actuellement conservateur de la peinture au Louvre, flétrissait les « *prétendus restaurateurs* » de tableaux¹.

Quand bien même donc, pour toute une galerie dévastée, pour un Raphaël anéanti, « un artiste vénérable, dont l'énergie sait triompher des années, » se serait écrié, comme veut le faire supposer M. de Lasteyrie : « A l'assassin!... Au meurtre!... A moi!... On égorge, on assassine Raphaël!... » Quand tout cela, dis-je, serait vrai, ce grand artiste n'aurait pas été si plaisant que paraît le croire M. de Lasteyrie, et il n'aurait été encore dans sa colère, au sujet de Raphaël, que bien au-dessous de l'écrivain qui, à propos de Chardin et de Canaletti, parlait de bourreaux et de lâches assassinats. Mais écartons tout reproche de forme, et entrons dans le fond.

Il ne s'agit plus, depuis les explications de MM. Villot et de Lasteyrie, de savoir si des tableaux avaient ou non besoin d'être restaurés; il ne s'agit de rien moins que d'une « innovation consistant à rendre aux œuvres anciennes leur aspect primitif, » idée fatale qui a été appliquée avec un tel « parti pris » qu'en quelques mois presque toute une galerie s'est trouvée transformée, et que maintenant nous n'avons plus à discuter sur des vivants, mais sur des morts.

Cette innovation est-elle bonne ou mauvaise? C'est ce que nous voulons examiner en nous appuyant seulement sur les principes admis par les promoteurs et les défenseurs du système.

Posons donc d'abord ces principes :

Les vernis, par suite des colles et des lavages nécessités par l'enlèvement ou le rentoilage d'un tableau, se décomposent, dit M. Villot, en une croûte blanchâtre qui rend la peinture entièrement invisible².

« Les tableaux peints dans le vernis, dit à son tour M. de Lasteyrie, « sont heureusement fort rares, car la restauration en est à peu près impossible. Dans ceux-là, le vernis fait tellement corps avec la peinture « qu'on ne saurait enlever l'un sans l'autre. Autant vaudrait entreprendre « de retirer d'un tableau moderne l'huile qui sert à en fixer les couleurs.

« Or, on ne peut restaurer d'aucune façon un tableau sans enlever « le vernis³ ».

1. *Le Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire*, t. III, p. 483. Dans cette note, M. Villot promet un prochain article. Nous ne sommes pas encore parvenu à le trouver; nous le regrettons, car nous ne doutons point qu'il ne jette une grande lumière sur la question.

2. *Annuaire des Artistes et des Amateurs*, page 266. Paris, Renouard, 1860.

3. *Siècle* du 4^{er} août.

Ainsi la question se réduit à savoir si les tableaux du Louvre soumis au rentoilage, au lessivage et au nettoyage, étaient ou non peints dans le vernis.

Eh bien ! appuyé des assertions mêmes de nos adversaires, nous pouvons affirmer que *l'Adoration des Bergers*, de Palma Vecchio, *la Vierge* de Cima da Conegliano, ont perdu au lessivage leurs frottis et leurs glacis, en un mot toute leur harmonie, parce que ces artistes appartiennent aux époques pendant lesquelles les maîtres, au dire même de M. Villot, peignaient au vernis, et parce que tous deux sont des Vénitiens de la Renaissance, lesquels Vénitiens, suivant M. le conservateur des tableaux, se conformèrent surtout aux procédés de la peinture au vernis.

Et maintenant, sans nous occuper davantage des restaurations dont on n'a pas osé prendre la défense, traversons rapidement les salles du Louvre. Ne nous arrêtons point devant ces toiles qui blessent nos regards par la crudité de leurs tons, par la blancheur et la décoloration de leurs figures ; car plusieurs appartiennent, je le répète, à ces belles époques pendant lesquelles, dit M. Villot, les artistes peignaient au vernis. Ne citons que pour mémoire les œuvres de Lorenzo Lotto, d'Andreani, de Sabbatini, de Josepin, de l'Albane, de Feti, de Schidone, de Procaccini, de Squazzella, de Parmesan, de Carle Maratte, de Luini, d'Alexandre Véronèse, de Jules Romain, de Gentile Bellini, de Murillo, et arrivons à Rubens, l'un des grands maîtres que M. le conservateur du Louvre croit nous avoir révélés.

Peignait-il, oui ou non, au vernis ?

Oui, répond M. Villot : Rubens, ainsi que Titien, cherchait autant que possible à substituer le vernis à l'huile. La galerie de Médicis, ajoute-t-il encore, n'est point l'œuvre unique de ce peintre. Il n'en fit son œuvre propre, qu'en couvrant les ébauches de ses élèves de minces frottis sur lesquels il ne revenait point, pour conserver à ses ombres toute leur légèreté.

Cela étant, M. de Lasteyrie, en avançant que tous les tableaux de la galerie de Médicis n'ont pas été traités avec une suffisante légèreté de main, nous autorise à affirmer qu'avec le nettoyage des vernis, au moins dans certaines toiles, ont disparu ces frottis légers qui s'étaient unis intimement au vernis final, frottis qui sont les seuls et suprêmes accents de Rubens. Nous pouvons donc conclure, sans témérité, que si des peintures de Rubens ont été livrées aux restaurateurs, ils ne nous ont rendu que des œuvres de Van Egmont, de Simon de Vos, de Corneille Schut, ou de je ne sais quels disciples de second ordre, employés comme préparateurs par le grand maître d'Anvers.

Si nous demandons maintenant à M. Ferdinand de Lasteyrie ce qu'il pense de la restauration du *Saint Michel* de Raphaël, sa réponse sera encore plus explicite que pour les Rubens. Il répondra, en effet, que cette opération délicate et contestable n'a pas été faite avec un talent suffisant; que le rentoilage, opération pourtant bien simple, laisse beaucoup à désirer; que des boursouflures, cause trop réelle de détérioration, se manifestent actuellement dans cette peinture.

Eh quoi! telle est l'opinion de M. de Lasteyrie sur les restaurations infligées à des toiles de Rubens et à l'un des plus célèbres morceaux de Raphaël, et c'est lui qui prend la défense des restaurations du Louvre! c'est lui qui nous accuse d'avoir de la passion, quand au contraire nous pourrions l'accuser de n'en point avoir!

M. de Lasteyrie nous apprend, il est vrai, que le Primatice avait autrefois restauré le *Saint Michel*. Au pied tracé par le maître, il en avait substitué un autre de sa façon. M. Villot nous a rendu — il le pense du moins — le trait véritable de Raphaël, et nous devons l'en remercier. Mais qui donc osera, avec une entière certitude, attribuer ce morceau à Raphaël tout seul? Qui nous garantira, en effet, que ce peintre se repentant, n'a pas lui-même couvert le dessin primitif ébauché par un de ses élèves? Qui osera affirmer que le restaurateur a été assez habile pour enlever tout ce qui n'était pas de la main de Raphaël, et pour laisser juste tout ce qui appartient à ce peintre, sans altérer en quoi que ce soit la fermeté des contours, la finesse du modelé ou la qualité du coloris? Et quand bien même cette restitution nous aurait été faite, devons-nous remercier la main qui, nous faisant payer si cher cette résurrection douteuse pour une minime partie du tableau, ne nous rend plus, pour la totalité, que l'ombre défigurée d'un chef-d'œuvre?

Ainsi donc, M. de Lasteyrie nous le concède, et nous prenons acte de ses déclarations : les toiles de Rubens et celle de Raphaël n'ont pas été traitées comme elles méritaient de l'être; et cependant cet écrivain voudrait nous faire croire que le public et les journaux ont applaudi en masse à une si imprudente et si malheureuse tentative.

Ah! si une partie importante de la critique s'est tue en ce jour, auquel on nous invita tous, non pas avant, mais *après* le fait accompli, à exprimer notre opinion en face de chefs-d'œuvre qu'on ne pouvait plus défendre; si elle se tut, ce ne fut pas parce qu'elle approuvait, mais parce qu'elle hésitait à parler, étonnée qu'elle était de tant d'audace. Aux frémissements de cette foule inquiète qui encombrait les salles du Louvre, il était facile de pressentir qu'une tempête allait éclater.

Déjà, il y a plusieurs années, M. Gustave Planche, dans la *Revue*

des Deux Mondes, avait averti l'administration du Louvre, en stigmatisant le lessivage du chef-d'œuvre de Véronèse ¹. Mais, pour ne nous occuper que des récentes restaurations, un homme compétent et convaincu, M. Delécluze ², avec plus de calme et encore plus d'autorité que M. Planche, s'éleva, dès le premier jour, contre le traitement infligé à toute la galerie de Médicis. Plus tard, lorsqu'on se fut un peu reconnu, un jeune et très-spirituel auteur, M. About ³, dénonça hautement le coupable, et se vit réprimandé pour ses sarcasmes, bien moins incisifs cependant que n'étaient violentes les objurgations de M. Villot, en 1844. M. Émile Perrin, dans la *Revue Européenne* ⁴, manifesta sa douleur de voir, sans motif ni excuse, défigurer une peinture d'une irréprochable conservation, peinture qui n'était rien moins qu'un chef-d'œuvre, une *Grande Kermesse* bien connue, la *Kermesse* de Rubens. La *Gazette des Beaux-Arts* ⁵, elle aussi, dans plus d'une note, se plaignit amèrement de ces restaurations faites sans mesure. Bien des journaux encore, et des feuilles étrangères, applaudirent à ces colères malheureusement trop tardives. Un homme d'esprit rappela qu'un amant passionné, pour avoir voulu effacer une tache de soleil sur la joue d'une jolie femme, lui avait enlevé la peau. Enfin, pour finir par la plus grande des autorités, l'Académie, inquiète depuis longtemps, et après avoir attendu avec une impatience à peine contenue une dernière épreuve, celle de la restauration du Raphaël, se souleva en masse et laissa éclater son indignation. Elle décida que chaque membre, séparément, se rendrait compte de ce qui s'était fait au Louvre, et qu'un rapport en serait dressé. Ce rapport non-seulement fut écrit, mais lu en séance de commission, et s'il ne vit pas le jour, c'est que l'administration du Louvre crut prudent de devancer les effets d'une manifestation aussi redoutable. Hélas! pourquoi ce rapport n'a-t-il pas paru? Aujourd'hui nous ne serions pas forcé de défendre encore les richesses de nos musées.

Dans tous ces faits, dans toutes ces colères, M. de Lasteyrie ne veut voir cependant « qu'une Académie qui frémit de bonne foi », un public qui se plaint « sur parole », des amateurs et des artistes qui réclament « par état ou par prétention. » Eh quoi! l'Académie incompétente en peinture, en serait réduite à frémir de bonne foi! Nous tous, public, amateurs et

1. *Revue des Deux Mondes*, 4^{er} août 1854, 15 novembre 1854, p. 237, 15 novembre 1854, p. 834.

2. *Journal des Débats*, octobre 1858.

3. *Opinion nationale*, avril 1860.

4. *Revue européenne*, 1^{er} juin 1860.

5. *Gazette des Beaux-Arts*, 15 mai, p. 255, et 1^{er} juin, p. 319.

« cas, depuis l'eau pure jusqu'à l'eau seconde, depuis le cure-dents jusqu'au rasoir ; » d'un conservateur qui se vante de savoir « affronter les vaines déclamations et marcher droit au but, sans espoir de récompense pour tant de travaux et d'efforts ; car s'il est plus doux, dit-il, « plus facile de ne rien faire, cela est-il toujours honnête ? »

En face d'un tel danger, en présence de déclarations aussi tranchantes, tout le monde, croyons-nous, doit concourir à défendre les digues élevées par M. le ministre d'État contre les prétendus restaurateurs ; car, s'il nous est permis de rappeler une seconde fois les paroles de M. Villot, nous pouvons redouter que « la main des bourreaux » ne fasse encore de ces victimes dont nous n'aurions plus qu'à honorer la mémoire, en leur disant pieusement adieu.

ÉMILE GALICHON.

C'est sans doute une bonne fortune pour l'administration du Louvre que d'avoir trouvé un défenseur dans la personne de M. Ferdinand de Lasteyrie ; mais une bonne cause vaudrait encore mieux qu'un défenseur habile et autorisé. Toutefois, comme nous n'apportons dans cette affaire d'autre intérêt que celui de la vérité, nous sommes prêts à écouter et à publier les réclamations de M. Villot, pourvu qu'il veuille bien cependant renoncer au monopole de la compétence en fait de peinture, et reconnaître que tel artiste illustre a mieux à faire qu'à entrer dans la classe de M. le conservateur, pour y prendre une teinture des arts, et aussi pour *réfléchir* à son école, et *profiter* !

(Note du rédacteur en chef.)

CORRESPONDANCE PARTICULIÈRE

DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

EXPOSITION DE ROUEN

Rouen, 1^{er} août 1860.

Si les expositions provinciales font surtout connaître à la province les œuvres des artistes parisiens, nous devons surtout nous y préoccuper, nous qui sommes placés au centre de ceux qui en vivent éloignés. Un sentiment d'équité et la nature des choses nous semblent en faire une loi.

En effet, dans les galeries du Palais de l'Industrie, tous les artistes sont français, et la critique s'adresse surtout aux plus méritants. Mais dans les salles d'une mairie de chef-lieu, les artistes sont, pour ainsi dire, ou étrangers ou indigènes. Les premiers, on a de meilleures occasions de les revoir et de les étudier; les seconds sont là sur leur terrain, et c'est là surtout qu'ils ont toute leur valeur.

La façon dont se recrutent à Paris les œuvres destinées aux expositions provinciales l'explique suffisamment. L'administration municipale de la ville qui ouvre une exposition d'art en délègue le soin au peintre-directeur de son musée, qui charge, à son tour, son marchand de couleurs et de tableaux à Paris de recueillir et d'expédier les œuvres qu'auront pu faire porter chez lui les avis des journaux et quelques lettres circulaires. Le marchand envoie ces dernières surtout à ses clients, et profite de l'exposition dont il est l'agent pour se débarrasser de ses fonds de magasin. S'il ne le faisait point, il ne serait pas un commerçant. Aussi, à part quelques rares exceptions, est-on affligé, dans les expositions provinciales, de la déplorable nullité de la plupart des envois de Paris.

Il y a dans cette organisation actuelle un vice que la création de la *Société des Arts-Unis* nous semble appelée à corriger. Ce sera à cette Société de se faire, à l'avenir, le correspondant général des expositions provinciales, et de centraliser les œuvres que les peintres de Paris désirent y envoyer. Par son entremise, la publicité se fera plus étendue, car ses intérêts ne seront point opposés à ceux des artistes. Ceux-ci, d'ailleurs, devront être naturellement portés à se servir d'une Société dont ils seront les membres ou les clients.

Plusieurs causes ont contribué à rendre l'exposition de Rouen peu digne de l'importance de la cité.

L'administration municipale avait, avec raison, avancé de l'automne au printemps l'époque de son exposition; mais cette décision ayant été prise très-tardivement, les

artistes en ont à peine été prévenus. Puis, les tableaux ont été exposés avec une négligence inconcevable. Les médiocrités s'alignaient pour la plupart sur la plinthe, et les œuvres remarquables se trouvaient en deuxième ou en troisième rang, ou à jour frisant, ou dans l'ombre. Ainsi étaient placées en troisième rang, *le Pêcheur et l'Ondine*, de M. H. Lehmann; encore en troisième rang, *la Faneuse et la Glaneuse*, deux de ces paysanneries que M. Breton peint avec tant de style; en deuxième rang, et à jour frisant, *les Femmes de Picinisco tissant*, un de ces beaux intérieurs italiens que M. de Curzon a l'habitude de voir traités avec plus d'honneur au Salon; dans l'ombre la plus épaisse, *la Leçon de Flûte*, de M. Delaunay, premier grand prix de Rome. Notons que ces œuvres sont de celles que l'étude consciencieuse de la forme et du modelé, ainsi que le talent de leurs auteurs, désignent pour les premières places. Il en était à peu près de même pour tout le reste. De rares exceptions ont été faites pour un charmant tableau de M. Hillemacher, *le Courtisan*, scène du temps de Louis XIII, acheté par la Société des Amis des Arts; pour un beau paysage d'un style académique tempéré, *l'Aqua claudia*, de M. Lecointe, acquis par la ville, ainsi que pour ces petites natures mortes que M. A. Couder exécute d'un pinceau si précieux mais si froid, régal dont la Société des Amis des Arts s'est montrée friande.

Nous avions déjà vu, aux expositions de Paris, la plupart des tableaux étrangers qui figuraient avec le plus d'honneur à celle de Rouen, et nous nous garderons bien de les citer, pour ne point faire tourner au catalogue un compte rendu qui doit être court. Arrivons au plus tôt aux artistes nés ou domiciliés en Normandie. Une cinquantaine environ ont envoyé leurs œuvres, et dans ce nombre ne figurent point quelques Normands qui commencent à se faire un nom, comme MM. J. Leman, I. Sorieul, A. Foulogne et F. Legrip. Tout ce qui a arboré un pavillon normand ne mérite certes pas d'être remarqué, car la complaisance a été grande pour admettre certaines toiles du cru qui ne le méritaient guère. Mais il y avait aussi quelques tableaux qui eussent été partout remarqués.

M. Court, directeur du musée de peinture, dont il a fait redorer les cadres et «récuré» les toiles, afin sans doute qu'elles fussent aussi éclatantes que leurs bordures, M. Court avait exposé cette composition officielle qui obtint, au dernier Salon, le grand succès que l'on sait. Mais Rouen a joui de la primeur de sa *Charlotte Corday arrivant chez Marat*. L'héroïne est couverte de dentelles pour montrer qu'elle arrive de Caen, est habillée de vert pour indiquer qu'elle appartient au parti de M. le comte d'Artois, et elle porte une croix suspendue à son cou, parce qu'elle est catholique. Il est vrai qu'elle eût pu se faire arrêter avec ce costume, en l'année 1793; mais Marat était un «curieux» de son temps, à ce qu'on assure, et Charlotte Corday le savait peut-être. On aperçoit Marat dans sa baignoire, par la porte, que sa cuisinière tient entr'ouverte, tandis que Charlotte Corday, les sourcils froncés et la bouche contractée, tourmente le manche de son poignard et froisse sa lettre d'introduction. Tout est crispé et crispant dans cette toile, émanée pourtant d'un peintre émérite.

M. Gustave Morin, directeur de l'école municipale de peinture et de dessin, appartient à la cohorte des coloristes un peu peïnés qui ont la simplicité pour moindre défaut. Du reste, la simplicité n'était guère de mise dans le sujet qu'il a choisi, *la Saint-Vivien au XVII^e siècle*. Saint Vivien est le patron de certaines classes ouvrières de la bonne ville de Rouen, qui chôment sa fête en faisant ripaille. Ce jour-là le mont-de-piété, lui, ne chôme guère. Le «purin» monte du quartier Martinville «Aux trois Pipes», tout chargé de provisions, et s'y installe sous les poiriers, buvant et mangeant tant

qu'il a de l'argent en poche et des nippes pour en faire. Déjà légèrement chargés de cidre, les dévots à saint Vivien, que M. G. Morin nous a peints pliant sous le faix des provisions, cherchent un coin pour cuisiner à l'aise, ou s'endorment au doux chant de la marmite, qui bout en plein air. Les grands poiriers laissent tamiser les rayons du soleil sur la foule amassée autour des tables, et remplit la toile de ces scintillations et de ce mouvement qui sont le bruit des yeux. Le tumulte et le mouvement de la foule forment un des principaux mérites de cette toile ensoleillée, acquise par la Ville.

M. H. Bellangé est resté trop longtemps à Rouen pour n'y avoir point laissé quelque peintre de batailles. Après M. Sorieul est venu M. A. Aillaud, élève en même temps de l'école municipale. *La Garde impériale au Ponte nuovo di Magenta* est un épisode de la grande bataille, composé avec une grande clarté et beaucoup de mouvement. M. Aillaud, qui cherche l'harmonie de la couleur, redoute les bleus des uniformes, qu'il fait un peu trop tourner au vert, défaut que l'étude corrigera sans doute.

Les peuples maritimes possèdent, à ce qu'on assure, le sentiment de la couleur, témoin les Vénitiens et les Hollandais. A ce compte, M. G. Hébert a dû naître sur le quai de Rouen. Faites concentrer la couleur de Rembrandt et celle du Tintoret, ajoutez-y les vigueur de Ribeira avec les ardeurs de Jordaens, et vous aurez quelque chose approchant des tableaux de M. G. Hébert. Chez lui, les blancs possèdent les teintes jaunies du vieux parchemin. Aussi, pour arriver à l'harmonie dans ces tons soutenus, sans les heurter, pour mettre de l'air dans ces compositions enflammées, il faut, ce nous semble, une puissante organisation de coloriste. Aujourd'hui, c'est une gourme qui couvre les toiles de M. G. Hébert, comme celle qui voile parfois le visage des enfants qui doivent avoir le plus beau teint : maladie de jeunesse chez l'enfant et chez le peintre, à qui est réservé, nous en avons l'espoir, un bel avenir.

M. J. Michel a un peu trop emprunté sa palette à M. G. Hébert, son compagnon d'atelier, pour peindre une *Bacchante*, où le jaune est trop dominant. Elle est nue, debout, s'appuyant de la gauche sur un tertre, la tête rejetée en arrière par un mouvement hardi, et cachée par le bras droit, levé pour poser une couronne sur une tête de Priape, placée au second plan. Les lignes du corps se développent avec une grande élégance ; mais l'on peut trouver à reprendre quelque chose au dessin des jambes, qui n'ont point la fermeté du torse. En somme, cette étude, plus grande que nature, faite en province malgré mille obstacles, témoigne d'un talent sérieux, mais qui cherche sa voie, se laissant encore influencer par des milieux contraires.

Un autre Normand qui habite sa ville natale, M. Dubourg, de Honfleur, n'a point à redouter l'absence de modèles ; il se livre à la représentation des scènes qu'il a tous les jours sous les yeux. Un peu plus d'audace dans la distribution de la lumière, donnerait l'accent qui leur manque à ces foules répandues au marché ou dans les guinguettes, compositions bien individuelles, quoique dans un sentiment hollandais.

Nous citerons pour mémoire les *Géorgiques* peintes par M. Cabasson un peu trop avec l'aide du Poussin, la marine intitulée *Après la Tempête*, de M. Berthélemy ; les *Petits Maraudeurs*, et *le Repos*, de M. Laugée, parce que ces tableaux qui figuraient au dernier Salon y ont été fort remarqués.

La peinture de portrait est le seul art qui d'ordinaire « florisse » en province. Mais quelle efflorescence ! Rouen cependant a toujours été bien partagé à cet égard. Aujourd'hui il possède M. Court, qui a fait un élève ; celui-ci, M. Duchesne, a si bien pris le faire et les procédés de son maître, qu'avec un peu plus de fermeté dans ses têtes il tromperait facilement son public.

M. E.-R. Lelarge est le seul paysagiste vraiment digne de ce nom que nous ayons rencontré à Rouen. Mais la riche nature normande, qui inspire si heureusement notre école moderne, semble lui dire peu de chose. Il vise au style, et n'a pas tort, et manie légèrement le pinceau, mais il arrive à l'harmonie par des teintes un peu trop monochromes.

La Normandie a donné à la gravure M. H. Valentin, dont certaines eaux-fortes sont agréablement réussies, et à la lithographie MM. E. Marc et Loutrel. Le premier a reproduit avec beaucoup de sentiment et de prestesse l'œuvre de David (d'Angers). Le second traduit avec un grand charme les petits maîtres modernes, et les suit même de près le pinceau à la main, quoique avec un peu de froideur.

M. G. Bouët, de Caen, mademoiselle Eudes de Guimard, MM. Dumée et P. Malençon, M. Couveley, du Havre, avaient envoyé des œuvres estimables auxquelles les acquisitions de la Société des Amis des Arts n'ont pas fait défaut.

La Société avait acheté cinquante-quatre tableaux pour le prix de 44,000 francs. De son côté, la Ville en a acquis quatre pour 3,500 fr., et les amateurs une vingtaine pour le même prix. C'est une somme totale de 24,000 fr. qui est allée dans la bourse des artistes en échange de soixante-dix-huit œuvres. La moyenne est de 240 fr. environ par tableau, et c'est dans l'abaissement de ce chiffre qu'il faut trouver la raison de l'infinie quantité de petites toiles sans mérite qui affligent les yeux aux expositions provinciales.

La ville, outre ses acquisitions et la subvention de 2,000 fr. qu'elle accorde à la Société des Amis des Arts et des frais matériels de l'exposition qui sont à sa charge, consacre 4,400 fr. à la distribution de médailles. Cette somme est faible, mais elle nous semble encore trop élevée peut-être. Ce ne sont point ces médailles, de peu de valeur, mais trop libéralement distribuées, qui attireront des œuvres remarquables aux expositions provinciales, mais bien l'espoir des acquisitions. Il serait à désirer qu'une combinaison permit aux municipalités de rémunérer dignement l'auteur d'une seule œuvre hors ligne pour que les bonnes toiles fussent envoyées en nombre au concours. Qu'après avoir supprimé les médailles d'or on supprime celles de vermeil et d'argent, pour n'offrir que du bronze de classes différentes, mais avant tout que l'on achète. Les administrations s'adresseront aux sommités, les sociétés des amis des arts à la foule des peintres secondaires. Alors les expositions de province nous sembleront devoir sortir de la voie funeste où elles vont s'amoindrissant.

ALFRED DARCEL.

Nous joignons, au compte rendu de notre collaborateur, la liste des récompenses décernées à la suite de l'exposition de Rouen :

PEINTURE

Histoire. — MM. Marquis, médaille de vermeil; Élie Delaunay, médaille d'argent; Jules Michel, médaille de bronze; Joseph Navlet, idem.

Genre historique. — MM. Jules Ravel, médaille de vermeil; A. Magaud, médaille d'argent; Valère-Adolphe Aze, médaille de bronze; Henri Sieurac, mention honorable.

Batailles. — MM. Eugène Ginain, rappel de médaille d'argent; Alphonse Aillaud, médaille d'argent.

Genre. — MM. Jules-Adolphe Breton, médaille de vermeil; Didier-Alphonse Lhuillier, médaille d'argent; Ludovic Piette, idem; Jules Richomme, idem; Léon Bailly,

médaille de bronze; Louis-Alexandre Dubourg, idem; Jules Léonard, idem; Victor Loutrel, idem; Gustave-Adolphe Chassevent, mention honorable; Henri-Victor Dévéria, idem; Jean-Baptiste-Georges Hébert, idem; Désiré-François Laugée, idem; Ch.-Auguste Lobbedez, idem; E. Seigneurgens, idem.

Portraits. — MM. Dupuy-Delaroche, médaille de vermeil; M^{lle} Marie-Juliette Calault, médaille d'argent; Louis-Charles Duchesne, idem; Jules Pelletier, idem; Paul-Léon Aclocque, médaille de bronze; Léonce Lelarge, idem.

Paysage historique. — M. Charles Lecointe, médaille de vermeil.

Paysages. — MM. Georges-Adelmard Bouët, médaille d'argent; P.-J. Edmond, id.; Théophile Chauvel, médaille de bronze; Dutilleux, idem; M^{me} Élixa Fort, idem; MM. Raphaël Lelarge, idem; Paul Saint-Martin, idem; Louis-Augustin Auguin, mention honorable; Pierre-Justin-Léopold Chibourd, idem; Auguste Ortman, idem.

Marines. — MM. Pierre-Émile Berthelemy, médaille de vermeil; Charles Mozin, id.; Hubert-Eugène Bénard, médaille de bronze; J. Benetter, idem; Hans Jahn, mention honorable; Amédée Rozier, idem.

Fleurs et fruits. — MM. Alexandre Couder, rappel de médaille d'argent; Jules Pelletier, médaille d'argent; Eugène Grabon, mention honorable; Ludovic Piette, id.

Animaux. — MM. Théodore Salmon, médaille de vermeil; Jules Constant, médaille d'argent; Félix Brissot de Warville, idem; E. de Gernon, idem; John-Lewis Brown, médaille de bronze; Georges Washington, idem; Hédouin, mention honorable.

Nature morte. — MM. A.-Aristide-Fernand Constantin, rappel de médaille d'argent; Charles Mongignot, médaille d'argent; G. Schoppin, médaille de bronze; Eugène Villain, mention honorable.

Aquarelles. — M. Isidore Bourgeois, médaille d'argent; M^{lles} Alice de Foirestier, mention honorable; Eugénie Jacob, idem.

Miniatures. — M. Ernest-Joseph Girard, médaille d'argent.

Pastels. — MM. Michel Bouquet, rappel de grande médaille; Laurent Pelletier, rappel de médaille de vermeil; Étienne-Xavier de Grisy, médaille d'argent; M^{me} L. Pelletier, idem; MM. Gustave-Adolphe Chassevent, médaille de bronze; Eugène Grobon, mention honorable.

Dessins. — MM. Charles Wissant, médaille d'argent; Émile Bayard, médaille de bronze; M^{me} Laval, mention honorable.

Paléographie. — M. Frédéric Vanoni, médaille de bronze.

Peinture sur porcelaine. — M^{me} Delphine de Cool, rappel de médaille d'argent.

SCULPTURE

Sculpture sur bois. — M. Bernard Briand, médaille de bronze.

Modelage. — MM. Benjamin Guilloux, médaille d'argent; P. Gourdel, mention honorable.

GRAVURE

Gravure en médailles. — M. Hamel, médaille d'argent.

Gravure au burin. — M. Edmond-Joseph Ramus, médaille d'argent.

Eaux-fortes. — MM. A.-Aristide-Fernand Constantin, médaille de bronze; Henri Valentin, médaille de bronze.

Lithographies. — MM. Victor Loutrel, rappel de médaille d'argent; Eugène Marc, médaille d'argent.

Nous avons rendu compte de l'exposition organisée cette année par la Société des Amis des Arts de Lyon. Les résultats de cette exposition ont été des plus satisfaisants. La Société a pu consacrer une somme de 24,785 fr. à l'achat de quarante-cinq objets d'art, parmi lesquels on retrouve la plupart des tableaux que nous avons cités, *l'Aumônier militaire*, de M. Pils, *la Jeune Napolitaine*, de M. Clère, *le Cabaret*, de M. Luminais, le *Paysage* de M. P. Flandrin, reproduit en tête de notre article, le *Saint Jean* de M. Timbal, acquisition sérieuse, d'un bon exemple pour les autres sociétés; et au nombre des œuvres d'artistes lyonnais, qui y figurent pour un tiers, les paysages de MM. Appian, Chevallier, Girardon, Ponthus-Cinier, Servan, la *Pietà* de M. Dumas, les *Fleurs* de N. Maisiat, reproduites également par la *Gazette*; celles de MM. Thierriat, Grobon, Sicard, et la gravure de M. Vihert d'après Orsel, *le Bien et le Mal*, dont il a été longuement parlé ici même.

Le Gué, paysage de M. Appian, dont nous avons donné une gravure sur bois, a été acheté par la ville de Lyon. En choisissant ce tableau, la ville de Lyon a fait preuve de goût; en le choisissant seul, elle a fait preuve d'une parcimonie regrettable.

Soixante tableaux ont été achetés par les amateurs pour la somme de près de 32,000 fr. L'importance et le choix de ces acquisitions font également honneur au public lyonnais. On y remarque la *Famille italienne* de M. de Curzon, les paysages de MM. Brissot, Berchère, Saltzmann, Bonchaud, Imer, Aiguier, le grand et beau *Pâturage* de M. Humbert, et vingt-deux tableaux d'artistes indigènes, signés des noms de MM. Allemand, Appian, Bail, Girardon, Lépagnez, Ponthus-Cinier, etc.

« Si donc, dit le rapport de M. Ant. Mollière lu à l'assemblée générale des sociétaires, réunissant ces acquisitions particulières aux acquisitions propres de la société, on y ajoute encore et les rémunérations des concours, soit 4,250 fr., et l'allocation à l'École des beaux-arts, soit 800 fr., et enfin le prix de la publication annuelle, soit 2,600 fr., il en résultera une somme de 64,990 fr. reçue par des artistes ou leur ayant profité directement, et constituant ainsi l'opulente liste civile de l'art dans la ville de Lyon. »

La Société des Amis des Arts de Lyon prend réellement au sérieux, on le voit, le patronage des beaux-arts. Rien ne le démontre mieux que les concours annuels institués par elle et les prix qu'elle distribue. Voici cette année les résultats de ces concours. Puisse la publicité que nous leur donnons devenir un encouragement pour les lauréats :

CONCOURS DE LA FIGURE. — Programme : *Jacob luttant contre un ange*. — Point de prix.

CONCOURS DE LA FLEUR. 1^{re} division. — Programme : *Cinq études de fleurs à la gouache, d'après nature*. 4^{er} prix (600 fr.) : M. Gabriel PERRIN. — 2^e prix (300 fr.) : M. François PIERROT.

2^e division. — Programme : *Études de fleurs d'après nature, au crayon*. 4^{er} prix (300 fr.) : M. RIVOIRE.

CONCOURS D'ORNEMENT. 1^{re} division. — Programme : *Une Stalle d'église*. 4^{er} prix (600 fr.) : M. SANAÖZE. — 2^e prix (500 fr.) : MM. FLEURY et CABANE, *ex æquo*.

2^e division. — Programme : *Un Panneau de tenture, étoffe ou tapisserie*. 4^{er} prix (500 fr.) : M. Louis GANDER. — 2^e prix (400 fr.) : MM. LOUBET et SAGNIMORTE, *ex æquo*.

CONCOURS DE LITHOGRAPHIE. 1^{re} division. — Programme : *Une lithographie d'après un tableau du musée*. 4^{er} prix (450 fr.) : M. Fr. PAYAN. — 2^e prix (300 fr.) : M. MOSNIER.

2^e division. — Programme : *Une lithographie d'après un tableau du musée.*
1^{er} prix (200 fr.) : M. Maurice SICARD. — 2^e prix (100 fr.) : M. Nicolas SICARD.

La lettre suivante de notre correspondant de Marseille eût été imprimée plus tôt, si nous n'avions espéré y joindre une eau-forte de l'auteur même des peintures qui y sont décrites. Notre espoir a été déçu pour cette fois; mais les lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts* n'y perdront rien. Ils peuvent compter comme nous sur la promesse de M. Courdouan :

« Une curiosité, qui d'ordinaire n'a rien à démêler avec les beaux-arts, attirait dernièrement à la Ciotat votre pourvoyeur de nouvelles. Il s'agissait de visiter un bâtiment que la Compagnie des Messageries Impériales a fait construire pour le service transatlantique. Le temps n'est plus où, dans ces mêmes eaux de la Méditerranée, se balançaient, couverts de sculptures, de peintures et de dorures, les splendides vaisseaux sortis de l'arsenal de Toulon sous pavillon royal, véritables monuments de la grandeur et du faste de Louis XIV. L'esprit positif du premier empire a mis bon ordre à ces somptuosités. Aujourd'hui, la décoration d'un vaisseau, uniformément blanche et noire, semble l'œuvre de l'administration des pompes funèbres, et une escadre n'est plus qu'un convoi de catafalques.

« Toutefois, si l'État, par économie, s'est fait rigoriste à ce point, l'industrie privée n'a pas abdiqué complètement le goût des choses d'art. Il est des armateurs qui admettent sur la coque de leurs navires d'autres couleurs que les livrées du deuil; la sculpture, réfugiée dans la poulaine, ose encore montrer aux flots étonnés des bustes, des figures entières et même des groupes enluminés de tons éclatants.

« La Compagnie des Messageries Impériales vient de donner en pareille matière un exemple qui ne peut manquer d'être suivi par les compagnies rivales. En mettant sur le chantier les quatre paquebots destinés au service transatlantique, elle a commandé du même coup quarante tableaux pour en orner les salons. Moitié de cette commande est échue à M. Philippe Rousseau, le très-habile peintre d'animaux que nous connaissons tous, moitié à M. Courdouan, le peintre de marines que le midi de la France admire comme un maître et aime comme un fidèle ami.

« Dix des tableaux de chaque commande ont été déjà livrés et mis en place. Je n'ai pu voir ceux de M. Ph. Rousseau. On m'a dit qu'ils étaient enlevés avec un singulier brio; ils représentaient pour la plupart des accessoires, des instruments de musique, les attributs des arts, des sciences, etc. Ceux de Courdouan, que je viens de voir, sont des paysages ou des marines.

« Le peintre a réuni, dans ce beau salon de *la Guyenne*, pour le plaisir des passagers, les sites dont il a gardé lui-même le plus doux souvenir. Il les promène d'Alger à Gênes, il leur fait visiter la rade et les environs de Toulon, il leur révèle les beautés inconnues du département du Var. Ici une rivière calme au fond d'un frais vallon; là des gorges sauvages; plus loin, la mer souriante au soleil du matin; ailleurs le calme des dernières heures du soir. La *Vue d'Alger*, prise des hauteurs de Koukba, montre la ville dans le lointain, suspendue comme une grappe de perles à des collines calcinées, tandis qu'au premier plan, sur un terrain aride que dévorent les cactus et les aloès, se tord un caroubier centenaire. La *Vue de Gênes* est prise dans la rade même, de dessus la muraille qui longe la mer. Au premier plan, sans cesse battu par les flots, se dresse le rocher nommé *la Campana*, devant de hautes voûtes ogivales où les bar-

ques de pêcheurs cherchaient autrefois un abri. Des fabriques pittoresques longent le quai; des maisons de toute couleur, des dômes, des *campanile* apparaissent derrière les mâts des navires. Au fond, la *lanterne* termine le tableau. C'est un des mieux réussis de la collection. La mer y est d'un ton et d'un dessin admirablement juste, et en parfaite harmonie avec le ciel, un ciel léger, semé de capricieux nuages qui semblent chanter en passant.

« La *Vue des environs de Gênes* offre aussi de charmants détails. L'artiste a pris plaisir à accumuler sur le rivage, au pied de pauvres masures rongées par l'air salin, tout le bric-à-brac maritime, les barques, les filets, les avirons, les cordages, etc. Une barque attardée dort au second plan, doucement bercée par la mer. Des vallons pittoresques enfouis dans les plis du terrain conduisent la vue jusqu'au cap de Porto-Fino, qui se dresse à l'horizon.

« La rade de Toulon a fourni à M. Courdouan deux motifs très-heureux. L'un est une vue de la ville, paresseusement endormie sous les montagnes armées de forts qui la protègent, derrière les batteries de la côte qui la défendent; quelques gros vaisseaux, sentinelles avancées, font faction en pleine mer. L'autre est une matinée toute imprégnée d'un brouillard laiteux qui fait de la mer un miroir. Au premier plan se détachent en vigueur de grands pins parasols autour d'une fontaine en forme de grotte, d'un aspect antique. Au fond la rade, bassin tranquille où chaque cap vient baigner un pied.

« Rien de plus étrange que la *Vue des environs de Toulon*, site sauvage et solitaire que l'on croirait emprunté à la nature exceptionnelle de l'Australie ou de l'Amérique du Sud. Un chaud crépuscule enveloppe la terre et la mer; une seule voile blanche au milieu des vapeurs du lointain accroche en passant le dernier rayon du soleil disparu.

« Les autres tableaux sont des paysages proprement dits où la mer ne se montre plus, si ce n'est parfois à l'horizon. La *Vallée de Dardennes* et la *Vallée de Pierrefeu* forment un piquant contraste. Dans la première, des pins échevelés, des rochers abrupts où courent des chèvres ahuries, de noirs nuages chassés par le vent; dans la seconde, des masses d'arbres tranquilles aux deux côtés d'une rivière que des troupeaux passent à gué.

« Deux médaillons plus petits complètent la décoration du salon de la *Guyenne*. M. Courdouan a placé dans l'un et dans l'autre des baigneuses, ici, au bord de la mer, dans une de ces mille petites gorges ombragées de pins qu'offre le rivage de Toulon à Hyères; là, au fond d'un vallon verdoyant où coule, entre les bouleaux et les saules, la silencieuse rivière du Gapeau.

« Il était difficile, on le voit, étant donnés dix tableaux à placer à la file, de mieux varier le choix des motifs que l'a fait M. Courdouan. Le caractère décoratif qu'il a su donner à chacun enveloppe pour ainsi dire son œuvre, et lui donne un mérite d'ensemble. La facture est large, sacrifiant toujours les détails à la masse, et enlevée au premier coup. De là une grande franchise de tons, un parti pris puissant qui exclut le papillotage, un charme de fraîcheur et d'éclat qui attire et retient le regard. Ces dix tableaux de la *Guyenne* témoignent d'un progrès réel dans le talent de M. Courdouan, ou plutôt d'un renouvellement de manière dont on ne saurait trop le féliciter.

« Heureux les artistes à qui sont offertes de pareilles occasions! heureuses les administrations qui savent comprendre et provoquer à ce point l'alliance toujours féconde de l'industrie et de l'art! »

LÉON LAGRANGE.

MOUVEMENT DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

VENTE DES BOISERIES ET DES PEINTURES

DU CHATEAU DE BERCY

Le château de Bercy va tomber, pierre à pierre, sous la pioche de l'édilité parisienne. L'utile coudoie brutalement l'agréable et le force à s'éloigner des grands centres. L'art lui-même est obligé de modeler ses produits sur l'exiguïté des habitations modernes, et les boiseries d'un seul salon au château de Bercy suffiraient pour revêtir les parois d'un appartement complet à Paris.

Reconstruit par l'architecte Louis Lavau pour le marquis de Nointel, le château domine Paris et le cours de la Seine, avec la dignité un peu pesante du siècle de Louis XIV. Mais si l'extérieur offre quelque noblesse dans les lignes, l'intérieur ne donne pas une haute idée de l'intelligence pratique de son architecte. On entrait, par la cour, dans une sorte d'antichambre en forme de galerie, revêtue de lourdes sculptures en ronde bosse, et précédant une grande salle des gardes donnant sur la terrasse du jardin. Celui-ci, on se le rappelle, s'étendait jusqu'à la Seine. L'escalier, dont la révolution était mesquine et mal commode, était relégué à l'extrémité gauche de cette antichambre, dont l'autre extrémité donnait sur un petit office, communiquant avec la salle à manger. Cet office était, avec la salle de bain et le cabinet de travail, une petite merveille de décor. Des médaillons, de marbre rouge veiné de blanc, s'arrondissaient sur les revêtements, et des ornements en étain moulé formaient, dans des niches à coquilles, le plus gracieux fouillis qui puisse dissimuler un vulgaire robinet. L'ensemble de cette ornementation a été vendu 5,470 fr.

La salle de bain était digne de ces Dianes aristocratiques dont les joues s'empourprent de fard dans les portraits de J.-M. Nattier. La baignoire, épaisse et riche, occupait un angle à demi dissimulé dans l'obscurité, et les murs étaient entièrement revêtus de petits carreaux de faïence blanche; à sujets peints en bleu, de l'effet le plus gai et le plus doux. On a vendu le tout 3,520 fr. C'est relativement fort peu.

Mais le cabinet de travail, qui occupait, au premier, l'angle du château qui regarde Paris, contenait la plus adorable bibliothèque que puisse rêver un amateur de curiosités et de fines reliures. Les portes étaient formées de brindilles d'une légèreté charmante pour l'œil et d'une solidité singulière; le treillage, en laiton fin, était à peine oxydé; un ciseau délicat avait évidé les ornements avec la patience d'un Chinois, modelé les figures du fronton avec la grâce et le goût d'un buriniste de la Renaissance :

c'est de la menuiserie arrivée à la hauteur d'un art original et complet. Cette pièce, divisée en deux parties par une ouverture circulaire, a été payée avec les glaces 29,810 fr. Disons bien vite que ce chef-d'œuvre d'un maître inconnu a été moulé par les soins de M. de Nicolaï, et qu'au surplus l'original ne quittera point la France. M. de Nicolaï, dernier possesseur de ce château, a fait également photographier ou dessiner par des artistes spéciaux les motifs les plus intéressants pour l'histoire de l'art industriel.

Nous voudrions dire à nos lecteurs ce que contenait une longue bibliothèque qui garnissait la galerie du premier, mais il nous a été impossible de nous en procurer le catalogue. Une personne du pays avait, pour le besoin de la cause, emprunté à nos commissaires-priseurs parisiens leur titre, mais non leur complaisance. Il nous a été impossible encore de feuilleter le moindre in-12 aux armes de madame de Pompadour, d'ouvrir le plus gros in-f^o, relié de parchemin blanc. M. Jules Janin n'a peut-être guère été plus heureux que nous, et c'est, je pense, après une orageuse station devant le gril-lage impitoyable qu'il a pu écrire ces quelques lignes :

« Elle est très-curieuse à voir cette bibliothèque où le passé règne seulement, où les temps modernes se sont arrêtés au *sinet* du dernier seigneur, où Voltaire est maître, où madame de Pompadour a laissé quelques beaux livres, où le manuscrit du *Roman de la Rose* est à côté d'un beau missel, où *Candide* est huché sur les épaules du Père Anselme, où les Magots de Téniers (en dépit de la défense du roi) jouent avec les Batailles de Van der Meulen, où vous entendez babiller, non loin des sermons du Père Lenfant, les cent mille voix narquoises du *Journal des Savants*, de la *République des lettres*, du *Mercur de France* et de l'*Année littéraire* de Fréron. »

Les autres boiseries du château ainsi que les tapisseries, qui dataient de l'école héroï-galante de Louis XIII, ont atteint des prix énormes. Les meubles, qui n'avaient point quitté, depuis près de deux siècles, ces vastes salles devenues le domaine paisible des chauves-souris et des rats, ont été disputés par les amateurs avec une vivacité sans exemple. Une seule table en bois sculpté, dorée et revêtue d'une plaque de marbre griotte, a été adjugée pour 3,500 fr. Ainsi du reste.

On ignore jusqu'au nom de l'artiste qui a, l'on pourrait dire, ciselé ces tables, ces consoles, ces fauteuils d'une forme si austère et d'un décor si gracieux. On a prononcé le nom de Marot, l'ornemaniste à demi Hollandais, mais c'est un élève dégénéré de Jean Lepautre; et le dessinateur qui a inventé, le menuisier qui a assemblé ces bois, ces modèles, l'ébéniste qui les a ciselés, ne sont ici qu'un seul et même maître. Les formes droites annoncent la fin du règne de Louis XIV, et la sobriété de l'ornementation indique mieux encore que la régence n'a point encore donné à l'art le signal du dévergondage.

Les murs de la salle à manger étaient ornés de deux grandes toiles assez fraîchement restaurées, et représentant des chasses à courre, au sanglier et au cerf. Le catalogue, d'accord avec les *Environs de Paris*, de Dulaure, les attribuait à Snyders, et on les a payées 3,500 fr. Quatre dessus de portes, qui nous avaient semblé de la plus extrême faiblesse, mais sur lesquels on a prétendu avoir lu la signature de François Desportes, 40,243 fr. Enfin, quatre immenses toiles peintes par Carrcy, l'élève de Lebrun, à son retour de Constantinople où il avait accompagné le marquis de Nointel, 3,400 fr. Elles étaient dans un tel état de détérioration, que nous osons à peine juger cet artiste, assez ignoré, du reste, sur un aussi lamentable échantillon. Les châssis étaient pourris, la peinture tombait par écailles, et les rares endroits qui tenaient encore à la toile étaient envahis par le chanci. Les Turcs, avec leurs turbans en moule de pâtissier, nous ont

singulièrement rappelé ceux de la *cérémonie* dans le *Malade imaginaire*, et la couleur locale ne brillait que par son absence. Notons, pour le carnet des travailleurs, qu'elles représentent la *Cérémonie du Feu sacré*; *l'Entrée dans la ville sainte de Charles-François Oliez, marquis de Nointel, conseiller au Parlement*; son *Audience chez le grand vizir*, et une *Vue de Jérusalem* qu'il fallait voir avec les yeux de la foi.

Nous n'avons pas besoin de faire remarquer à nos lecteurs que les enchères ont atteint, sur tous les points, des prix formidables. Les curieux du plus grand monde s'y étaient donné rendez-vous, et les allées immenses du parc, envahies par les herbes, ont pu se croire au temps où elles appartenaient encore au frère du fameux Pâris de Marmontel. Mais les merveilles de la *Belle au bois-dormant* n'ont de réalité que dans le conte de Perrault, et dans quelques jours les tonneaux s'empileront sur les pelouses que foulaient les statues et les groupes des Lepautre et des Coustou. *Sic transit gloria mundi*.

PH. BURTY.

LIVRES D'ART

LE THÉÂTRE ET L'ARCHITECTE, par Émile Trélat, *architecte*. 1 vol. in-8°. Morel et C^e; Paris, 1860.

La halle d'un jeu de paume dont une estrade occupe une des extrémités, dont deux rangs de loges surmontés d'un amphithéâtre garnissent les trois autres murs; pour éclairer ce lieu quelques chandelles, qu'il faut être prompt à moucher pendant les entr'actes; un nuage fuligineux étendant ses vapeurs au-dessus de la foule entassée debout au parterre, remuante, tapageuse et ordurière; une scène encombrée de bancs où s'assoit la cohue insolente et inattentive des privilégiés; voilà ce que sont les salles de spectacle au temps de Molière¹.

Dans ces théâtres, dont on nous fait un si triste tableau, étaient représentés les chefs-d'œuvre qui seront l'éternel honneur de la langue et de l'esprit français.

Paris possède actuellement dix-huit théâtres où chaque soir, qu'ils aient ou non des chefs-d'œuvre à nous offrir, 45,000 spectateurs, en moyenne, viennent s'enfermer et s'asseoir, à l'étroit et sans air, cinq heures durant. Bien qu'on y vienne pour son plaisir, la santé publique est intéressée à ce que cette fraction importante de la population parisienne y souffre le moins possible. De plus, on va construire de nouveaux théâtres, et la question des meilleures conditions à donner à tout ce qui se rapporte à leur service est naturellement à l'ordre du jour.

Il s'agit de faire entrer l'air dans nos théâtres; il faut que le spectateur arrive à sa place facilement et sans avoir été forcé de stationner à la porte durant des heures entières, lorsqu'il n'a point eu la possibilité ou le loisir de retenir sa place à l'avance; il faut que, s'il arrive en voiture, il puisse être débarqué à couvert, car c'est pendant les jours de pluie que les théâtres sont le plus fréquentés, à ce qu'on assure; il faut que le lustre, entre autres inconvénients, n'ait plus celui d'interposer sa masse lumineuse entre la scène et un certain nombre de spectateurs; il faut enfin que le service de la

1. Voy. *Curiosités théâtrales*, par M. V. Fournel. 1 vol. in-18; A. Delahays, 1859.

scène se fasse d'une façon facile, rapide et économique, afin que les frais généraux soient autant que possible diminués.

C'est à la solution de ces questions principales que M. Émile Trélat vient de consacrer un volume, après les avoir exposées dans son cours de construction civile, au Conservatoire des arts et métiers. Comme la matière est vaste, comme elle intéresse chacun de nous, on nous pardonnera d'insister quelque peu sur les solutions souvent excellentes, toujours originales, que M. Émile Trélat a exposées dans un style auquel nous reprocherons seulement un peu d'emphase en un sujet qui demandait plus de simplicité. Le plan que M. Émile Trélat propose pour son théâtre est un demi-cercle, plus ou moins allongé, accolé à un parallélogramme qui le débordé latéralement. La partie circulaire est réservée à la salle et aux foyers; la partie rectangulaire à la scène, aux magasins de décors et à l'entrée des spectateurs arrivant en voiture.

Dans la construction de la scène, de ses supports et de ses charpentes, le fer et la fonte seront autant que possible substitués au bois. Les magasins latéraux, étant divisés en un même nombre d'étages que la scène, recevront ou livreront immédiatement les décors des parties correspondantes. Les principales pièces de ces décors n'ayant alors que des mouvements très-simples à effectuer, des translations latérales, des ascensions et des descentes, M. E. Trélat supprime la plupart des cordages et des aides qui les font mouvoir, et les remplace par des grues hydrauliques. L'eau fournie par la ville, sous une certaine pression, fera marcher des machines, ainsi que le fait la vapeur dans les appareils ordinaires, et cette force motrice, réglée par le simple jeu d'un robinet, mettra tout en action sur la scène. M. E. Trélat entrevoit même le jour où le machiniste en chef du théâtre, assis dans son cabinet devant un clavier, n'aura plus que quelques touches à faire basculer pour que tout se transforme sur la scène et que les décors prennent ou quittent leur place sous l'action d'une force toujours prête. Comme ceux-ci seront rendus incombustibles, leur enmagasinage dans le théâtre même ne présentera aucun danger, tout en supprimant les transports et les manipulations inutiles.

L'éclairage et l'aérage de la salle sont deux faits connexes qui ont justement attiré l'attention de M. E. Trélat, et qu'il a traités d'une façon tellement complète que nous croyons bientôt réalisables les modifications proposées par lui.

Le lustre n'est pas seulement un foyer de lumière, mais un foyer de chaleur qui attire à lui l'air pénétrant dans la salle par la scène et par les ventouses disposées dans le plancher des stalles et du parterre, ainsi que sous les loges. Cet air se dégage par l'orifice disposé au-dessus du lustre. Or, dans la pratique, presque tout l'air qui alimente la combustion du lustre et qui se dégage dans la cheminée d'appel, arrive par l'immense ouverture de la scène, passe sur l'orchestre, et s'infléchit avant de parvenir au parterre pour monter presque verticalement, laissant ainsi stagnant et sans renouvellement celui que respire avec peine le reste des spectateurs. Quelques minces filets d'air, arrivant des ventouses des loges et du parterre, représentent toute la ventilation de cette partie de la salle qui s'échauffe outre mesure et finit par ne plus contenir que de l'air vicié.

De plus, cet immense courant d'air emporte dans les combles de la salle la voix des acteurs avec une telle puissance que celle du souffleur lui-même s'y entend à merveille.

M. E. Trélat supprime le lustre et le remplace par des foyers de lumière placés dans les combles et projetant leurs clartés à travers un dôme en vitrage¹. L'aérage de la

1. Cette disposition est appliquée à l'un des théâtres de Londres, et M. Davioud, l'architecte

salle se fait alors par des ventouses disposées le long de la rampe, apportant de l'air chauffé en hiver et rafraîchi en été. La sortie de l'air se fait par des ouvertures placées sous les pieds des spectateurs du parterre et des loges, soit qu'elle s'effectue naturellement comme conséquence de l'insufflation de l'air pur, soit artificiellement par un ventilateur d'appel.

Dans ce système, l'air et la voix vont de la scène aux spectateurs, l'un portant l'autre; le lustre supprimé n'obstrue plus la vue des places supérieures et n'incommode plus de sa clarté et de sa chaleur ceux qui sont à son niveau.

Pour faciliter l'audition et pour augmenter la sonorité de la salle, M. E. Trélat supprime toutes les saillies, et forme en planches toute la première enceinte de la salle. La seconde enceinte est construite en briques et forme le fond des salons qui serviront de vestibules aux loges. De l'autre côté de ce mur circulaire s'allongeront les couloirs. Quand nous disons « les couloirs, » c'est par habitude, car l'auteur les confond avec un immense foyer circulaire qui encoint la salle entière. Il suppose deux foyers superposés et correspondant chacun à deux étages, de sorte que le dégagement des loges intermédiaires se fait par un balcon surplombant le foyer correspondant. De ces deux foyers ainsi superposés, l'un serait réservé aux premières et aux secondes loges, l'autre au parterre, qui aurait ainsi trois étages à monter, et aux places supérieures.

Certes, tout cela est fort beau en projet, mais le service des vêtements que l'on quitte en entrant, le commerce des petits bancs, tous ces détails infimes dont il faut tenir compte, cette série de portes fermées, risquent fort de transformer le foyer en vestiaire et de lui faire perdre le caractère que doit avoir un lieu de réunion élégante.

De vastes balcons couverts, des varandas suspendus sur la façade offriraient aux fumeurs et à ceux qui ne détestent point le plein air les promenoirs qu'ils sont aujourd'hui obligés d'aller chercher dans la rue.

Reste la question des dégagements.

Personne n'a songé sans frémir à ce qu'il adviendrait du public, dans presque tous nos théâtres, si un incendie se déclarait dans la salle. À voir la lenteur avec laquelle la foule accumulée dans les couloirs s'écoule à la fin du spectacle, on se figure le désordre et les encombrements funestes qui opposeraient un obstacle absolu à la sortie d'un public effrayé et cherchant à se hâter. Puis, sans vouloir s'appesantir sur ces sinistres pensées, il y a l'inconvénient de faire passer tous les spectateurs par une porte unique à l'arrivée et pendant les entr'actes, et de créer ainsi des encombrements partiels et, en tous cas, fort ennuyeux. La meilleure disposition des foyers, la création de terrasses abritées, diminueraient le nombre des sorties pendant les entr'actes; mais l'encombrement à l'arrivée est causé par le contrôle unique que l'administration de l'assistance publique exige, afin de percevoir plus économiquement l'impôt prélevé en sa faveur sur les théâtres.

Ainsi il faudra, avant tout changement de disposition dans les accès d'une salle de spectacle, que l'administration consente à multiplier les bureaux de contrôle. Après cette réforme obtenue, rien n'empêche que l'on n'ouvre plusieurs entrées différentes communiquant immédiatement avec les différentes places de la salle. M. E. Trélat suppose qu'à chaque entrée correspondra un escalier placé sur la façade. Ces escaliers aboutiraient à chaque étage des loges, et les spectateurs, pour gagner leur place, tra-

chargé par l'administration de la Ville de construire les deux théâtres de la place du Châtelet, doit aller l'étudier en Angleterre pour essayer sa réalisation dans les deux nouvelles salles parisiennes.

verseraient les uns les foyers, les autres des passerelles jetées au-dessus d'eux et faisant communiquer les balcons, que l'on suppose établis sur tout leur périmètre, au niveau des loges intermédiaires. Ces passerelles ne couperont-elles pas désagréablement ces pièces qui sont déjà bien longues, eu égard à leur hauteur? Cette arrivée par les foyers ne contribuera-t-elle point encore à en éloigner le public élégant que l'on veut y appeler, en séparant les spectateurs en deux catégories sans communications d'aucune sorte?

Certes, il y a plus d'imagination que de sens pratique dans cette partie du projet de M. E. Trélat, et nous pensons qu'un projet étudié avec soin, avec la règle et le compas, ferait modifier bien des parties de ce plan idéal, qui flotte dans les rêves et que l'on trace avec la parole. Il y a dans tout ceci des idées excellentes, mais des inconvénients, dans l'application, dont il faudra tenir compte, si on les réalise jamais.

Ces dispositions ne supprimeront pas la queue; elles ne feront que la diviser et en diminuer la durée, ce qui est déjà beaucoup. Le seul moyen d'en finir avec ce supplice que s'imposent les spectateurs économes serait, croyons-nous, de numérotter toutes les places et de les louer tout le jour, et au premier venu, pour le prix ordinaire, sans l'augmentation imposée aux places prises d'avance. Nous pensons que cette réforme, rendant le théâtre d'un accès plus facile, attirera plus constamment le public et remplira plus longtemps les salles que le mode actuel, qui le repousse par le haut prix des places ou par la difficulté de les obtenir lorsque les pièces sont dans leur nouveauté, et qui ne peut rien faire pour l'attirer, lorsqu'elles sont depuis quelque temps sur l'affiche.

Indépendamment des dispositions que nous venons d'analyser, M. E. Trélat propose de faire précéder son théâtre d'un square, public pendant le jour, et réservé aux spectateurs seuls pendant la représentation. Le contrôle étant reporté à la grille d'entrée, les communications entre ce jardin et la salle seraient libres.

Tel est, dans ses dispositions essentielles, le théâtre que le jeune professeur rêve de construire à l'usage des Parisiens.

On nous pardonnera d'avoir tant insisté sur la brochure de M. E. Trélat; mais elle touche à tant de questions différentes, elle est d'un intérêt si actuel, au moment où les architectes sont appelés à construire de nouvelles salles qui satisfassent à tous les besoins de luxe et de confort qui ont passé dans nos habitudes, que nous avons voulu mettre nos lecteurs à même d'apprécier les réformes que l'auteur a proposées avec une hardiesse toujours louable et souvent heureuse.

P. DE BRESKY.

REVUE PHOTOGRAPHIQUE; MM. Jean Renault, A. Davanne, Braün de Mulhouse, Michelez et Henry Voland¹.

Le progrès le plus sérieux qu'ait réalisé dans ces derniers temps la photographie est celui de la beauté du tirage des épreuves. Les photographes habiles se sont ingéniés à obtenir sur le positif toutes les finesses, tous les tons, tous les effets de lumière que l'on pouvait observer sur le cliché; et cette partie de leur art, qui avait été jusqu'alors la plus négligée, leur a fourni, depuis, des résultats merveilleux.

1. La plupart des photographies que nous signalons se trouvent chez M. A. Legoupy, éditeur, boulevard de la Madeleine.

L'ensemble des moyens dont dispose la photographie étant purement matériel, on ne saurait la confondre avec l'Art proprement dit. Il faut toujours, quelle que soit l'habileté de l'opérateur, qu'il fasse la part de *l'ineptie* de l'instrument qu'il emploie; mais il est, pour un homme intelligent, bien des moyens d'atténuer les défauts dont il a conscience, même avant de commencer son opération. S'il fait un portrait, il peut parer à l'exagération des premiers plans, en donnant à son modèle une pose qui atténue les reliefs, en étudiant l'influence de l'éclairage sur les plans typiques du visage; s'il braque l'objectif sur un paysage, il attendra que la lumière, en se concentrant sur un point, rende les accessoires moins brillants et donne ainsi l'effet d'un dessin véritable; s'il s'arrête devant un monument, il saura tirer parti des masses d'ombre, des reflets, des repoussoirs. En un mot, et nous l'avons déjà écrit dans ces colonnes à propos des portraits de M. Nadar, si la photographie n'est pas l'Art, elle est un art véritable, et la personnalité intelligente peut d'autant mieux s'y faire sentir, que ce n'est presque jusqu'à ce jour qu'une science d'expérimentation. La science pure n'en a point encore donné toutes les formules. Il faut qu'une longue habitude apprenne à l'opérateur à mesurer l'intensité de la lumière, qu'une longue pratique lui indique le temps précis de l'opération, qu'un goût inné lui enseigne l'art de la mise au point. Et je néglige encore toutes les questions de chimie et de *tour de main*, pour ne parler que de l'effet purement artistique.

Nous avons déjà signalé à nos lecteurs, dans le compte rendu de l'*Exposition de la Société française de photographie*¹, des vues prises dans le *bois de Boulogne*, d'une fraîcheur et d'une finesse sans rivales. M. Jean Renault n'en est point resté là, et nous dirons de lui, comme nous dirions d'un peintre, qu'il a agrandi sa manière. Sa vue de la partie droite de la *Cour de l'École des beaux-arts* offre les meilleures qualités de ton, de précision dans le détail et de tenue dans l'ensemble. Mais ce qui nous a le plus frappé dans ses cartons, ce sont les épreuves qu'il a rapportées de son voyage dans les Pyrénées. *Un lever de soleil sur le chemin du pont d'Espagne* est aussi vivant, aussi coloré, aussi simple d'impression que les plus belles lithographies de Bonington. Au fond, un grand rideau d'un seul ton; à droite, un second plan baigné dans une poussière lumineuse; ça et là des rochers, des buissons; puis, en avant, quelques sapins dont la silhouette austère s'enlève avec une vigueur solennelle sur ce décor tout ruisselant de lumière.—Quoique d'un aspect moins simple, la vue du *Pont d'Espagne*, dans les environs de Caunterets, est peut-être plus saisissante encore. Le torrent roule et bondit au milieu des blocs de granit déchaussés; de grands sapins portent haut leur front ravagé, étendent horizontalement leurs branches dénudées, plongent dans les interstices de la montagne leurs racines affamées. L'un d'eux, frappé par quelque orage, est tombé sur le flanc, et son écorce déchirée laisse briller au soleil son aubier blanc comme l'ivoire. Les mousses et les lichens tachètent le marbre et le granit. La montagne s'élève au fond comme un glacis de citadelle, à demi cachée sous les bouleaux malingres, les houx et les massifs de rhododendron sauvage. Mais au milieu de ce cahos mélancolique et puissant, qui est toute la poésie des Pyrénées, l'homme a jeté un frêle pont sur l'abîme qui mugit. Heureusement, M. Jean Renault a pris sa photographie à un moment où il n'y avait sur le *Pont d'Espagne* ni guides, ni Parisiens en paletot de voyage, ni Anglais en favoris blonds.

Notre ami Alph. Davanne, qui voyage cependant beaucoup aussi, nous pardonnera

1. *Gazette des Beaux-Arts*, tome II, 15 mai 1859.

de ne parler que de sa *Maison du seigneur*, à Trianon : une petite maison d'un *Louis XVI helvétique* adorable, les pieds baignés dans un lac en miniature, envahie par les nénufars, perdue dans les peupliers, les trembles, les pins de la Louisiane et les chênes à feuilles pourpres. Nous ne connaissons point de photographies où la relation des tons blancs des murailles avec le vert sombre des feuillages soit aussi harmonieuse.

M. Ad. Braün, de Dornach, près Mulhouse, publie depuis longtemps des suites de *fleurs d'après nature*, qui ont été accueillies avec faveur par les artistes industriels. Ils y trouvent des modèles d'une sincérité irrécusable. Ces matériaux, à l'usage surtout des fabriques de toiles et de papiers peints, de soieries, de porcelaines, exigent, il est vrai, une certaine connaissance de la nature pour celui qui veut en faire usage. Le modelé se simplifie quelquefois d'une façon embarrassante, et les raccourcis sont d'une rare audace; mais ce ne sont là que de bien légers inconvénients. Les formes restent pures, les effets bien accusés; les groupes de fleurs, de branches, de feuillages, et même de fruits, ont été composés par un homme expert dans la matière, et l'art industriel peut en tirer d'immenses services. Les premiers essais de M. Braün datent de 1853; en 1855, il parut à l'Exposition universelle avec un excellent recueil de trois cents planches différentes, et reçut une médaille d'argent. Enfin, tout récemment, M. Ad. Braün vient d'être décoré de l'ordre de la Légion d'honneur, et nous ne pouvons que féliciter le gouvernement qui récompense par cet acte de justice un industriel entreprenant et dévoué, et encourage un art qui, dès son début, est un des plus précieux auxiliaires de l'art pur, de l'archéologie et de la science.

M. Ad. Braün a bien voulu nous envoyer quelques épreuves de son *Voyage en Alsace*. Elles sont d'un très-grand format, fort intéressantes au point de vue de l'exécution des épreuves et des souvenirs qu'elles éveillent. Malheureusement, M. Ad. Braün (à l'exemple de presque tous les photographes) n'a pas songé à écrire le nom des endroits représentés. Nous n'avons reconnu qu'une vue générale de l'adorable petite ville de *Thann*, assise, comme dans un nid de ouate, au pied du *Ballon* des Vosges; la partie droite de la *Cathédrale de Strasbourg*, là où l'on voit ces deux fines statues, *la Religion judaïque* et *la Religion révélée*, attribuées à la fille d'Erwin de Steinbach; et enfin la *Porte Saint-Laurent*, de l'autre côté de l'église. Les statues des rois mages, celle de la Vierge, la galerie évidée à trèfles quadrilobés, le porche qui s'avance comme un dais et protège sous sa dentelle de pierre la scène du martyr, sont réussis avec une rare énergie. Nous reviendrons un jour avec plus de détails sur cette publication, honorée des plus hautes marques de distinction.

Avant de quitter les paysagistes, nous devons leur recommander avec instances de ne jamais introduire dans leurs épreuves des ciels artificiels. Quelle que soit l'adresse des moyens employés, ils n'arrivent jamais à représenter la nature que par à peu près. Les nuages, d'ailleurs, ont des formes qui ne sont point indifférentes; il est maladroit et imprudent de vouloir les singer. Les ciels ajoutés après coup sur les clichés nuisent toujours par la mollesse des contours et l'indécision des masses aux plans nettement accusés de la nature. De plus, ils font naître dans l'esprit une prévention défavorable; on craint que l'épreuve elle-même n'ait été retouchée dans des parties essentielles. De l'arrangement partiel à la convention absolue il n'y a qu'un pas, et la photographie doit toujours se montrer de la plus grande honnêteté, comme ces artistes qui, désespérant de pouvoir s'élever dans un portrait à la grandeur épique ou à l'expression intime de l'être, mettent toute leur science à chercher naïvement la ressemblance absolue de leur

modèle. C'est un conseil que nous donnons à tous les photographes sans exception.

M. Michelez a pris auprès de M. Martinet, pour la publication de son Album, la succession d'un autre photographe célèbre, M. Bingham. La science incontestable de son prédécesseur doit être pour lui un aiguillon. Nos encouragements ne lui manqueront pas, et nous lui recommanderons tout particulièrement le tirage des épreuves; c'est un des éléments du succès. Sa reproduction du *Calvaire* de M. Breton, est digne de tous éloges; et nos lecteurs savent contre quelles difficultés se heurte le photographe, quand il veut rendre les tons variés d'un tableau, la plaque iodurée n'étant pas affectée par les tons dans la même relation que la rétine de notre œil.

M. Alfred Cadart s'est fait résolument l'éditeur des reproductions photographiques de M. Henri Voland. Tirées avec soin sur papier fin à marges légèrement jaunes, comme le papier du Japon, et appliquées à l'aide d'un coup de planche sur une feuille de soutien, ces épreuves ont l'apparence de lavis de maître et peuvent orner les murs des appartements à l'égal des plus belles gravures. Nous signalerons à nos lecteurs *la Charité*, groupe de six figures d'une tournure élégante et fine, signé Léon Cogniet et C. Venot; et, par-dessus toutes, *Un Rêve*, d'après M. Léon Cogniet. Nous avons déjà décrit¹ en quelques mots le dessin original de M. Léon Cogniet, qui fut vendu 820 fr. à la vente Dubois. Nos lecteurs pourront se procurer pour quelques francs une reproduction saisissante de cette composition poétique et distinguée. En se précisant un peu, l'effet n'a rien perdu de son charme. C'est une belle page à regarder aux heures de mélancolie. Les âmes rêveuses se demanderont vers quelles régions enchantées se laisse emporter cette blonde jeune fille endormie sur la croupe d'un coursier fantastique, image paisible de l'innocence qui entend gronder sans émoi les orages de la vie, ferme les yeux aux éclairs, abandonne les plis de sa robe blanche au souffle du vent qui passe sans l'éveiller.

PH. BURTY.

P. S. Une chose remarquable, c'est qu'en Angleterre, où la photographie a pris tant d'extension et fait tant de progrès, ce sont encore deux Français, M. Claudet et M. Silvy, qui tiennent en ce moment le haut bout. M. Claudet vient d'être reçu membre de la Société royale d'Écosse, et, pour sa réception, il a prononcé un discours remarquable sur une science qu'il veut élever au rang des beaux-arts. Ce discours perdrait à être analysé; nous le traduirons et le publierons dans la *Gazette*. De son côté, M. Silvy est arrivé, après quelque temps de séjour à Londres, à poser dans son atelier toute l'aristocratie et tous les personnages illustres de l'Angleterre. Le prince Albert, qui connaît fort bien la photographie, et qui la pratique lui-même avec distinction, a demandé à M. Silvy le portrait de la reine. Les clichés de ce photographe, sans parler de ses admirables portraits, ont quelque chose de fort curieux: il a saisi la nature en mouvement, et, par exemple, il a photographié un coq qui marche, de façon que l'on voit tout ensemble la même patte levée et appuyée sur le sol. M. Silvy a essayé aussi, avec un étonnant succès, de reproduire les brouillards nocturnes de Londres éclairés par les lueurs du gaz.

Mais ce qui nous intéresse le plus dans les travaux de M. Silvy et de M. Claudet, ce sont les réflexions qu'ils ont écrites l'un et l'autre sur l'application de la photographie à l'enseignement du dessin. Nous reviendrons sur ce sujet important lorsque nous publierons le discours prononcé par M. Claudet le jour de son élection. CH. B.

1. *Gazette des Beaux-Arts*, t. V, page 310.

Quelques journaux ayant annoncé que l'on allait ouvrir au Louvre une galerie de moulages pris sur les plus belles antiques dispersées dans les galeries de l'Europe, nous sommes allés aux renseignements, et voici la réponse que nous avons reçue de M. le conservateur des sculptures au musée du Louvre :

« La note dont vous voulez bien me donner copie m'explique l'erreur des journaux.

« Il s'agit de l'atelier de moulage du Musée que l'on a pris pour une galerie; la place indiquée ne me laisse pas de doute, non plus que la présence des *lions* de Barye, qu'en effet je viens de faire mouler pour l'Académie des beaux-arts de Saint-Pétersbourg.

« Après que l'opération du mouleur a été terminée et avant de retourner aux Tuileries, les *lions* ont été pendant quelques jours déposés sur le palier de notre petit escalier; on les voyait de la cour du nouveau Louvre. Tout le reste est de pure invention.

« C'est aussi une affaire de pure invention que ces guides-interprètes payés par le gouvernement pour conduire les étrangers dans le Louvre et dont le *Siècle* parlait dernièrement (22 juillet). Si des guides payés par l'État existaient au Louvre, tout le monde aurait le droit de se faire conduire par eux; comme il entre par jour de 400 à 600 étrangers dans nos galeries, pendant la semaine, et quelques milliers le dimanche, cent guides ne seraient pas de trop pour satisfaire tant de curieux; c'est donc un nouvel escadron de guides dont le *Siècle* a grevé notre budget.

« Encore affaire de pure invention que le ciseau de Lysistrate auquel le *Moniteur*, le *Journal de l'Instruction publique* et autres feuilles graves attribuent le bas-relief du monument athénien connu sous le faux nom de *Lanterne de Démosthène*, et dont un moulage est placé dans le parc de Saint-Cloud.

« Lysistrate était un chorège, un chef de chœurs, obligé de consacrer un trépied à Bacchus après la victoire de la tribu dont il dirigeait les exercices scéniques, et qui avait fait faire, pour supporter son trépied, le charmant piédestal que vous connaissez : ce n'était pas un sculpteur.

« Autre pure invention que le fait rapporté par la *Patrie* de jeudi 2 août :

« Les jésuites auraient rapporté le dindon d'Amérique au milieu du *xv^e* siècle.

« Je ne sais si à cette époque les dindons existaient (tout nous porte cependant à le croire); mais l'Amérique n'était pas encore inventée, les Jésuites non plus.

« Croyez, Monsieur, etc.

A. DE LONGPÉRIER. »

Nous lisons encore, dans un journal de cette semaine, « qu'on vient de placer dans le Musée des Souverains un collier très-précieux en *lapis-lazuli* rose, auquel pend une croix de Saint-Louis. »

Qu'on nous permette, en faisant ici les rectifications que nous devons à l'obligeance de M. le conservateur des antiques, d'exprimer le regret que la nouvelle répandue de l'ouverture d'une galerie de copies, d'après les marbres et les bronzes antiques les plus célèbres, ne soit effectivement qu'une erreur, et que la collection dont parlaient les journaux ne soit que l'atelier de moulage du Musée. Il serait bien simple et bien peu coûteux de réaliser l'idée qu'ils ont émise, et qui n'est que l'expression d'un vœu général.

— Plusieurs artistes viennent d'être récemment promus dans l'ordre de la Légion d'honneur. Ce sont : MM. Bouchot et Aymard Verdier, architectes; Bezard, Armand Leleux, Duclaux et Steinheil, peintres; Fremiet et Cordier, sculpteurs. Nous avons encore remarqué les noms de M. Wormser, professeur de dessin au Conservatoire des arts et métiers; de M. Besson, conservateur du Musée de Dôle; de M. Granger, ciseleur, et de M. Baldus, photographe.

— La distribution des prix de l'école gratuite de dessin pour les jeunes filles a eu lieu le 5 août, sous la présidence de M. Arsène Houssaye, inspecteur général des beaux-arts. Il serait sans intérêt de reproduire la longue liste des récompenses décernées aux élèves de mademoiselle Rosa Bonheur. L'exposition qui a précédé la distribution des prix a prouvé, d'ailleurs, que le concours avait été sérieux et que, sous la discipline intelligente et douce de leur habile professeur, les jeunes écolières de la rue Dupuytren ont appris à manier le crayon avec une dextérité qui fait pour l'avenir les meilleures promesses. Ainsi qu'on devait s'y attendre, et selon toute justice, la véritable héroïne de la fête a été mademoiselle Rosa Bonheur elle-même, et M. Arsène Houssaye a exprimé la pensée de M. le ministre d'État comme celle de tous les hommes de goût, lorsqu'il a remercié la savante directrice des soins actifs qu'elle déploie dans la gestion de l'école. M. Arsène Houssaye a profité de cette occasion pour adresser quelques conseils à son jeune auditoire, et pour parler avec élégance et avec esprit, des liens étroits qui rattachent l'art à l'industrie.

— Nous sommes heureux d'apprendre que la chalcographie du Louvre a acquis les trente planches gravées avec tant de fidélité, de finesse et de goût par M. A. Leroy, d'après des dessins de maîtres, appartenant au Musée du Louvre et à quelques importantes collections. Ce sont ces planches qui ont servi à la publication du bel ouvrage connu sous le titre *Dessins originaux des grands maîtres*.

Nous avons aussi à féliciter la chalcographie de l'acquisition qu'elle vient de faire de la planche gravée par M. Calamatta, d'après le tableau d'Eustache Lesueur, *Jésus chez Marthe et Marie*, qui a fait partie de la collection du cardinal Fesch, et qui est actuellement au Musée de Munich.

Enfin une planche nouvelle, *le Sommeil d'Antiope*, gravé par M. Achille Lefèvre d'après le tableau de Corrège de la galerie du Louvre, vient de paraître également à cet établissement trop peu connu du public, et que nous avons déjà eu l'occasion de lui signaler.

— Sir Charles Eastlake, conservateur de la Galerie Nationale de Londres, vient de faire paraître un rapport qui ne peut manquer d'intéresser vivement les amateurs de tous les pays. Le prix d'achat de chacun des tableaux, la date de leur acquisition, les noms des amateurs à qui ils appartenaient antérieurement et toutes les circonstances qui composent leur histoire, se trouvent consignés dans ce rapport, comme dans les catalogues de la Galerie précédemment publiés; mais ce qui frappe surtout dans ce rapport et ce qui doit faire réfléchir les administrateurs de toutes les grandes galeries publiques, c'est l'accroissement rapide qu'il constate pour les dernières années. On sait que le premier noyau de la Galerie Nationale a été la collection du banquier Angerstein, acquise par la nation, en 1824, pour la somme de 4,425,000 fr. Plus tard, en 1843, dix-neuf tableaux achetés au prix de 287,500 fr. du marquis de Londonderry, vinrent grossir ce commencement de musée. Nous n'avons pas à retracer ici l'histoire des accroissements successifs de la Galerie par dons, legs ou achats. Rappelons seulement

encore l'importante acquisition, faite en 1854, de la collection de M. Krüger, de Munster; celle de quelques-uns des plus beaux tableaux de la vente du poète Samuel Rogers, en 1855; près de trente et un tableaux de la galerie Lombardi Baldi de Florence, qui y furent joints encore; et depuis moins d'un an, tant de belles œuvres qui sont entrées dans la Galerie Nationale, provenant de la vente de la collection de lord Northwick, de celle de la collection Söder, de Hanovre, et d'autres achats intelligents faits en Italie, en Espagne, dans notre pays même, où nous ne saurions trop regretter la perte des admirables tableaux de M. Beaucousin. Cette collection ne comprenait pas moins de quarante-six toiles des plus grands maîtres, toutes admirablement conservées. Elle a été payée 230,000 fr. Le total des sommes dépensées pour achats de tableaux depuis 1824, année de la création du musée, s'élève à 4,600,000 fr.

Beaucoup d'œuvres importantes ont été données ou léguées à la Galerie par des particuliers. Nous ne pouvons trop recommander les chiffres qui précèdent et la lecture attentive du rapport tout entier de sir Ch. Eastlake, dans tous ses détails, aux méditations des législateurs qui discutent chaque année notre budget des beaux-arts.

— Les alignements inexorables de nos édiles vont passer sur des demeures bien pittoresques, dans le quartier Beaujon, que les artistes avaient choisi comme une retraite silencieuse, et qui sera demain aussi bruyant qu'il était hier paisible. Lorsque M. Gudin s'y transporta, il y a quelque vingt ans, tout le quartier n'était qu'un terrain vague, un désert. Depuis, à côté de la splendide villa de M. Gudin, s'étaient élevés les ateliers de M. de Nieuwerkerke et de M. Gigoux, et le palais de M. Lehmann. La propriété de M. Gigoux, située en façade sur trois rues, était remarquable par le plus beau cèdre du Liban qu'il y ait à Paris. Bernard de Jussieu avait planté ce cèdre en 1734, en même temps que celui qui couronne, au Jardin des Plantes, le sommet du labyrinthe. Mais celui-là, par suite de je ne sais quel accident, a perdu sa flèche, et ne s'étend plus que latéralement, tandis que celui de la rue Beaujon ayant conservé la sienne, prête un air de grandeur et de majesté au petit jardin, d'ailleurs bien modeste, de M. Gigoux. Les nombreux artistes et les hommes distingués en tout genre qui se réunissaient le dimanche pour deviser à l'ombre de cet arbre vénérable, ont appris avec émotion qu'il était condamné à périr. Troyon, Dauzats, Chenavard, Mouilleron, Lalanne, Français, Porion, Dumont, Barye, Jouffroy, ne s'abordaient plus que par ces mots: « On dit et sans horreur je ne puis le redire!... » Le fait est que sous le cèdre de Gigoux, il s'était dit plus de bons mots et improvisé plus de *charges* qu'il n'en faudrait pour défrayer le *Figaro*, d'un renouvellement à l'autre. Dans une réunion dernière, où l'on a bu pieusement à la mémoire du cèdre, le plus savant de la table a raconté que Beaujon avait transplanté cet arbre centenaire, de l'Élysée Bourbon dans son parc, à l'époque où il céda l'Élysée à madame de Pompadour.

Ces antécédents illustres, cette généalogie scientifique, suffiraient peut-être pour élever à la dignité de monument historique un arbre qui a déjà vécu cent vingt-six ans... Mais comment fléchir la rigueur du cordeau municipal? comment conjurer la pioche, l'équerre et le niveau d'eau?

Le rédacteur en chef : CHARLES BLANC.

Le directeur-gérant : ÉDOUARD HOUSSAYE.

OEUVRES COMPLÈTES
DE
W. SHAKESPEARE

TRADUCTION NOUVELLE
PAR FRANÇOIS-VICTOR HUGO

AVEC UNE INTRODUCTION
PAR
VICTOR HUGO

Cette traduction, la seule exacte, la seule complète, est faite, non sur la traduction de Letourneur, mais sur le texte de Shakespeare. On sait que la version de Letourneur a servi de type à toutes les traductions publiées jusqu'ici, et qu'elle est restée bien loin de l'original, malgré les consciencieux efforts faits par M. Guizot pour l'en rapprocher. M. François-Victor Hugo a complété ce monument, élevé à Shakespeare, par la reproduction des chroniques et des légendes, aujourd'hui oubliées, sources de tant de chefs-d'œuvre.

Nouvelle par la forme, nouvelle par les compléments, nouvelle par les révélations critiques et historiques, cette traduction sera nouvelle surtout par l'association de deux noms. Elle offrira au lecteur cette nouveauté dernière : l'auteur de *Ruy Blas* commentant l'auteur d'*Hamlet*.

L'ouvrage formera 15 beaux volumes in-8°.

Chaque volume, précédé d'une Introduction et suivi de Notes et Appendice, se vend séparément.

Prix : 3 fr. 50 cent.

EN VENTE

Tome I. Les deux Hamlet.

Tome II. Les Féeries.

Le Songe d'une nuit d'été.
La Tempête.

Tome III. Les Tyrans.

Macbeth. — Le roi Jean. — Richard III.

Tome IV. Les Jaloux. I.

Troilus et Cressida. — Beaucoup de bruit pour rien. — Le Conte d'hiver.

MODE DE PUBLICATION

LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS, COURRIER EUROPÉEN DE L'ART ET DE LA CURIOSITÉ, paraît deux fois par mois : le 1^{er} et le 15. Chaque numéro est composé au moins de 4 feuilles in-8°, sur papier grand aigle (64 pages); il est en outre enrichi d'eaux-fortes tirées à part et de gravures imprimées dans le texte, reproduisant les objets d'art qui y sont décrits, tels que tableaux, sculptures, eaux-fortes, dessins de maîtres, monuments d'architecture, nielles, médailles, vases grecs, ivoires, émaux, armes anciennes, pièces d'orfèvrerie, riches reliures, objets de haute curiosité.

Les 24 livraisons de l'année forment quatre beaux volumes de près de 400 pages.

PRIX DE L'ABONNEMENT

Par an.	40 fr.
Six mois.	20 fr.
Trois mois.	10 fr.

Pour les Départements : un an, 44 fr.; six mois, 22 fr.; trois mois, 11 fr.

Frais de poste en sus pour l'Étranger

PRIX DE LA LIVRAISON : 2 FRANCS

PRIX DU VOLUME : 10 FRANCS

Quelques exemplaires sont imprimés sur *papier de Hollande* avec des épreuves d'eaux-fortes avant la lettre, tirées sur Chine, et, dans certains cas, coloriées. L'abonnement à ces exemplaires est de 100 francs.

ON S'ABONNE

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER

ou en envoyant *franco* un bon sur la poste

adressé au Directeur-gérant de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS,

RUE VIVIENNE, 55